

# objetos contenidos

a partir de tres modos de ver

Candela Mammana Rojas  
Julio 2019



A mis abuelos, Norma y José Luis.



## **objetos contenidos**

a partir de tres modos de ver

Autora: Candela Mammana Rojas

Tutor: Xavier Monteys

Trabajo Final de Máster

**Proyecto, Proceso y Programación**

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona

Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Universidad Politécnica de Cataluña

Julio 2019





## ABSTRACT

Esta investigación ha encontrado y analizado tres obras arquitectónicas dentro de la ciudad de Barcelona que cumplen con la condición de tener objetos independientes dentro de sus plantas principales. Cada elemento, al estar dispuesto allí, transforma el espacio resultante, de modo tal que el mismo no sería igual si no estuviesen esas piezas. Se genera, entonces, una cualidad espacial diferente en sus interiores, ya que la adición de estos objetos contribuye a formar ‘otro’ espacio distinto del que los aloja.

El presente trabajo está compuesto por tres secciones: *secuencia*, *negativo* y *montaje*, complementarias entre sí. En cada una de ellas se desarrolla una óptica distinta hacia estas arquitecturas, permitiendo que puedan leerse en cualquier orden y que solo se complete el estudio al final de las tres lecturas. La *secuencia*, se basa en la descripción de los espacios desde cinco puntos de vista de un recorrido peatonal. El *negativo*, convierte los tres espacios resultantes y ‘libres’ en sólidos, casualmente en nuevos objetos, para ser comparados entre sí. El *montaje*, piensa estas arquitecturas como la adición de piezas a un soporte o lienzo, estableciendo relaciones con ejemplos ajenos que se añaden para encontrar diferencias o similitudes que ayuden a sustentar el texto.

Al igual que los objetos dentro de un lienzo, las tres partes del trabajo son materializados en tres libros que se encuentran dispuestos dentro de una caja. Solo resta separar las partes, estudiarlas y luego, entender la totalidad.

Palabras clave:

*objetos - piezas - montaje - negativo - secuencia - contenido - entre -*

## CONTENIDO

### OBJETOS CONTENIDOS

Glosario  
Introducción  
Presentación de casos

#### I. SECUENCIA

Cinco lienzos  
El despacho futurista  
La cueva

#### II. NEGATIVO

El espacio -entre  
Tres sólidos ficticios

#### III. MONTAJE

Flotar a gran escala  
Equilibrio en la composición  
Rodear un centro  
Espacios dentro de espacios

Bibliografía  
Ilustraciones

## GLOSARIO

**secuencia:**

Sucesión no interrumpida de planos o escenas que integran una etapa descriptiva, una jornada de la acción o un tramo coherente y concreto del argumento.<sup>1</sup>

**negativo / -entre / continuo espacial:**

Espacio libre que queda entre cosas, identificado como una superficie continua.

**montaje:**

Colocación o ajuste de las piezas de una instalación en el lugar que les corresponde.

**obstáculos / objetos / elementos / piezas / sólidos:**

Lo que posee carácter material e inanimado; cosa.<sup>1</sup>  
Aquellas partes que se reconocen como independientes en su contexto.

---

<sup>1</sup> Definición Real Academia Española.

## INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo reúne y estudia una serie de arquitecturas que contienen, dentro de sus plantas principales, una serie de objetos que son tratados plásticamente, diferenciándolos y acentuando su independencia al destacarse del conjunto. Están posicionados aisladamente sobre un espacio que se visualiza como *libre*, de tal manera que lo complementan y lo configuran.

Los edificios sobre los cuales se sustenta esta reflexión son tres, localizados dentro de la ciudad de Barcelona, seleccionados porque sus interiores pueden entenderse como una arquitectura contenida:

Edificio de viviendas **110 Rooms**, construido entre los años 2013 y 2016, por los arquitectos Maria Charneco, Alfredo Lérda, Guillermo López y Anna Puigjaner. Se encuentra en la parte izquierda del Ensanche, sobre la calle Provença. Sobre esta obra, solamente nos concentramos en su hall de planta baja, sin entrar en detalle en los pisos superiores ni en la conformación de las viviendas.

Edificio **Alta Diagonal**, reformado en el año 2014 por los arquitectos del grupo BAAS, entre los cuales está incluido Jordi Badia. Está ubicado en la zona de Les Corts sobre Avenida Diagonal 640. La intervención es sobre una construcción existente de los años 1990, realizada por los arquitectos Fargas i Tous. Aquí nos interesa estudiar únicamente su vestíbulo, contenido entre los dos edificios correspondientes a las oficinas.

**Museu Blau**, sobre ciencias naturales, edificado en el 2005 por los arquitectos Herzog y de Meuron. Está localizado en el Parc del Forum, por lo cual deja su planta baja libre y forma parte del proyecto de regeneración urbana del frente litoral norte de la ciudad de Barcelona. Estudiamos su planta principal donde se encuentran las salas de exhibición, haciendo hincapié en la que corresponde a la exposición permanente.

A la par de estos tres casos, se agregan ejemplos secundarios que ayudan a ejemplificar lo que se quiere relatar y que irán apareciendo en el transcurso de este trabajo. Estos no se encuentran necesariamente situados en la ciudad de Barcelona y son tomados para hacer más evidente el caso de estudio.

Con el transcurso del tiempo, se ha definido cada vez más las condiciones de la arquitectura que se buscaba para analizar en esta investigación. Con lo cual, a lo largo del curso se han agregado ejemplos que muchas veces fueron descartados porque ya no respondían a lo buscado. De esta manera, aclarar y fijar la idea principal de la investigación ha ayudado a localizar mejores ejemplos arquitectónicos.

#### instrucciones de uso

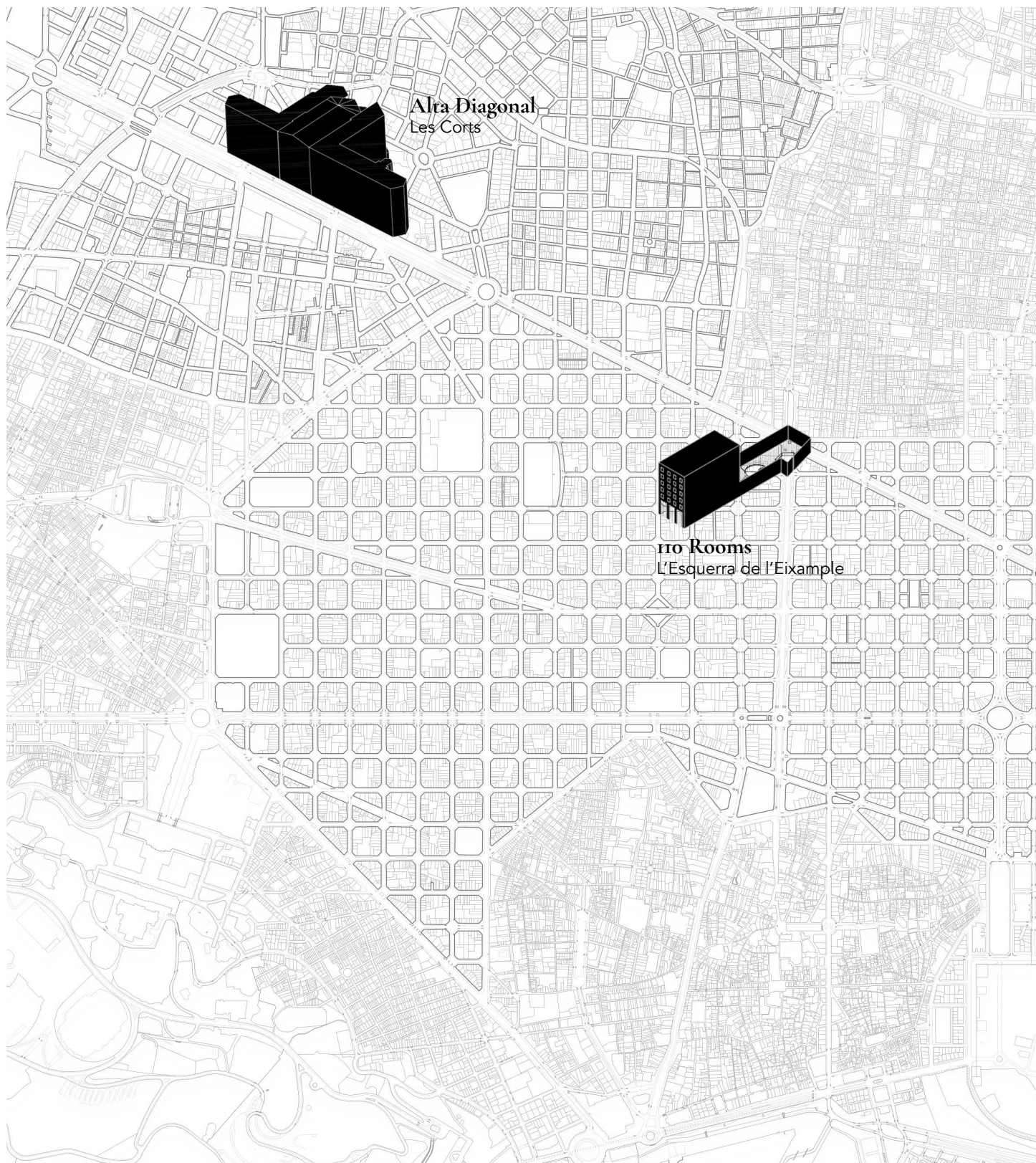
El trabajo se estructura en tres partes, cada una constituye un modo de ver distinto, ambiguos y hasta contradictorios entre sí. Estas partes se fueron desarrollando simultáneamente y cada una comprende un volumen distinto de ésta tesina, siendo independientes y permitiendo ser leídas sin ningún orden específico. Esto recuerda al libro *Rayuela*<sup>1</sup> de Julio Cortazar, el cual tiene dos maneras de leer la misma novela; o a la película *Corre Lola Corre*<sup>2</sup>, que se basa en la repetición de una misma escena a lo largo de toda la película, pero con un cambio mínimo en cada una. De este modo, cada volumen es sobre los tres edificios principales pero contados de una manera distinta. Así, en cada capítulo se van agregando más datos sobre las mismas obras que se complementan entre sí.

Éstos tres tomos están acompañados de una maqueta por cada caso de estudio. Las maquetas corresponden a la sección de la tesina llamada 'Negativo' y tendrán sentido una vez que se lea la misma.

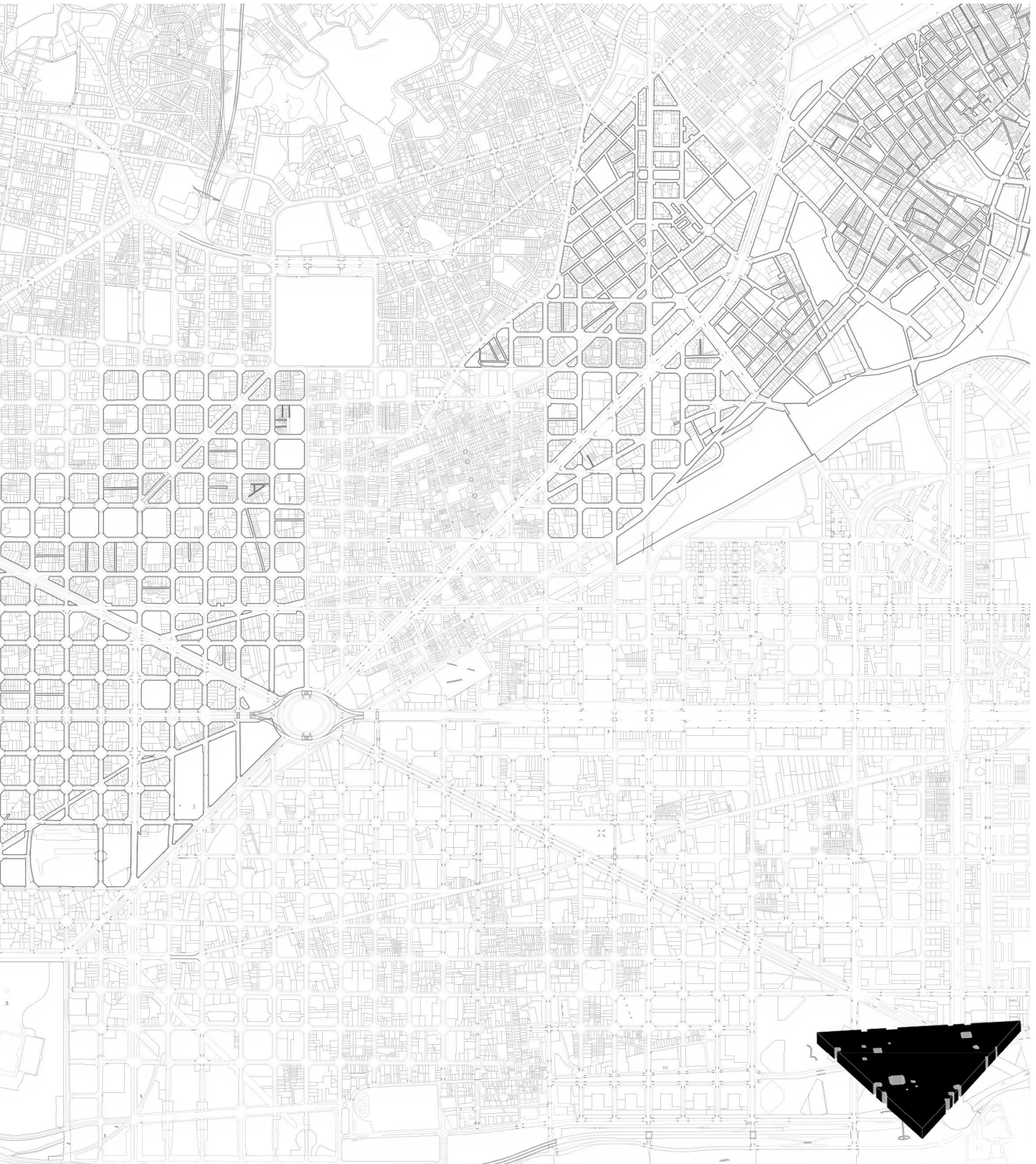
Se establece un orden inaugural que responde a un índice, propio de la realización del libro, estableciendo prioridad en los edificios desde la experiencia sensorial del usuario y luego concentrándose en el desglose de cada caso. Sin embargo, la aclaración antes escrita es un convite a ser leído como cada uno desee, alterando los capítulos y montándolos como se quiera.

<sup>1</sup> Julio Cortazar (1963). *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana

<sup>2</sup> Tom Tykwer (1998). *Corre Lola Corre (Lola Rennt)*. Alemania: X Filme Creative Pool



Plano localización casos de estudio





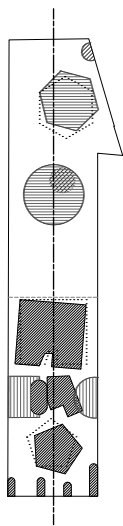
### **observaciones**

El estudio realizado en esta tesina interviene la escala de los edificios para que los casos estén en proporción entre ellos, permitiendo su comparación y análisis. Lo que estudiamos es la característica esencial que presentan al contener elementos -arquitecturas- dentro de sus espacios interiores, lo cual no se ve interferido al establecer distintas medidas entre ellos. El hecho de montar los ejemplos, uno al lado del otro, hace que veamos exactamente las mismas cosas, ya que constituyen dos figuras semejantes dibujadas a escalas distintas.

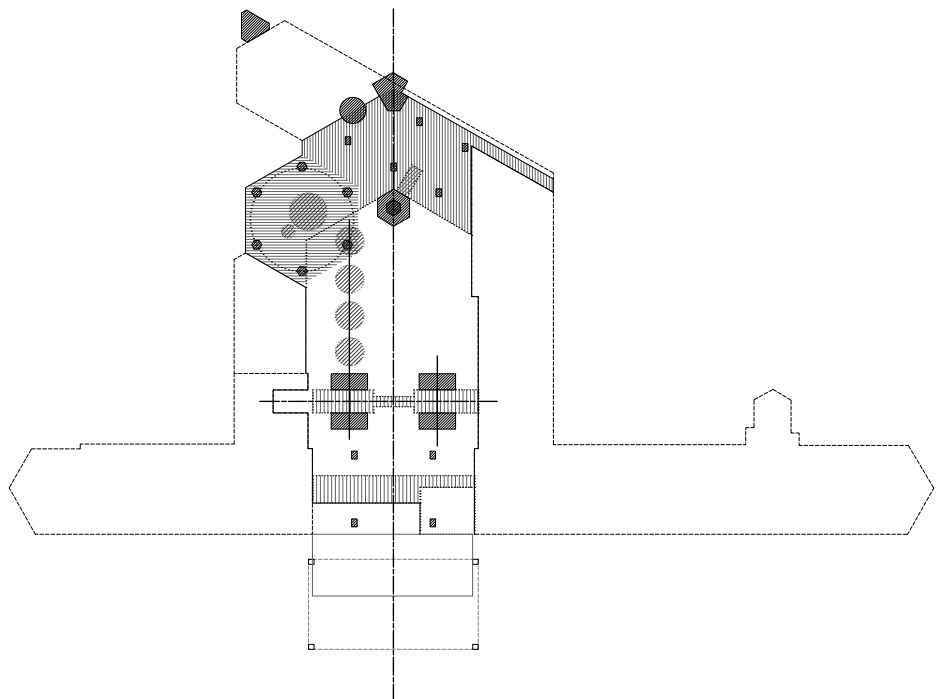
En la sección «Negativo» donde se hablará del espacio resultante, si se mostrarán, en un primer momento, los tres casos a la misma escala para que se pueda reflejar la cantidad de espacio *real* que existe en ellos, evidenciando sus cantidades. Posteriormente, en la realización de maquetas se adoptarán distintas escalas para que los objetos guarden relación entre sí y el análisis sea más evidente. Ya que lo que se quiere especificar son las relaciones entre los objetos y su contenedor, y ésta cualidad queda intrínseca y es evidente a cualquier escala.

Del mismo modo, en el capítulo «Montaje», se añadirán más ejemplos que se agregan a los principales. Se asociarán en duplas o tríos, donde también se interviene la escala de los dibujos, para poder leerlos en una misma proporción que ayude a evidenciar similitudes o distinciones entre ellos.





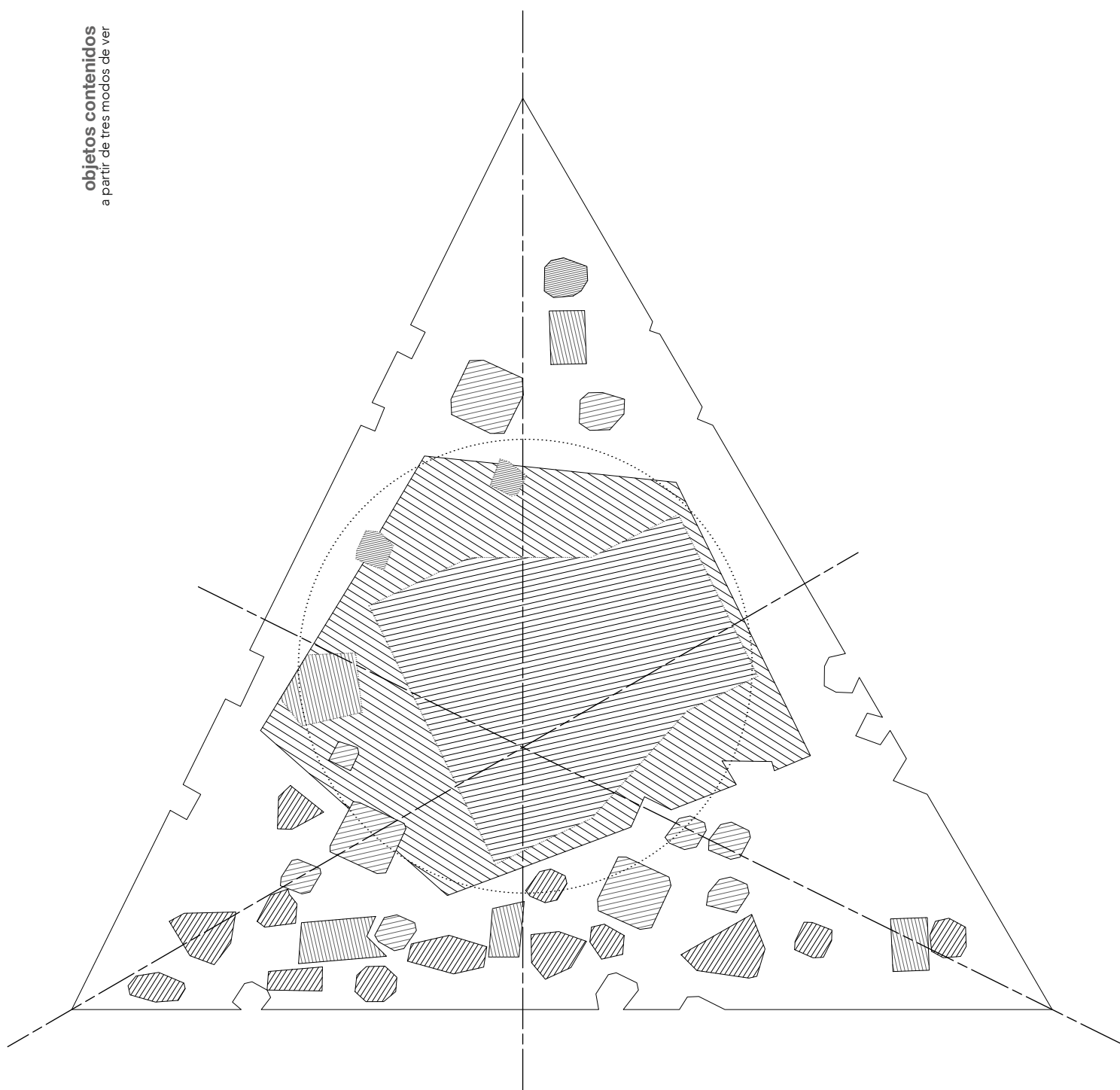
110 Rooms



Alta Diagonal

**Plantas principales**  
Esc. 1:1000

**objetos contenidos**  
a partir de tres modos de ver



Museu Blau

## BIBLIOGRAFÍA

EMBT 2000-2009 : Enric Miralles, Benedetta Tagliabue, *after-Life in Progress*. Madrid: El Croquis Editorial; 2009.

Baudrillard J. *Sistema de los objetos*. 1999.

Benjamin W. *Reflections*. 1385:302.

Borie A, Micheloni P, Pinon P, Alonso Pereira JR. *Forma y Deformación de Los Objetos Arquitectónicos y Urbanos*. Barcelona: Reverté; 2008.

Cortázar J, Amorós A. *Rayuela*. Madrid : Cátedra; 1984.

Déotte J-L, Calderón M. N. *La Ciudad Porosa: Walter Benjamin y La Arquitectura*. Santiago de Chile: Metales Pesados; 2013.

Fynn S. *Chandigarh Revealed: Le Corbusier's City Today*. New York : Princeton Architectural Press; 2017.

Gómez Nebot F. Tesis final de grado: *Análisis de la estructura del edificio Fórum de Barcelona, Herzog y de Meuron*. 2014. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia.

Högner B. *Chandigarh : Living with Le Corbusier*. Berlin: Jovis.; 2010.

Joan Ravellat P. *La planta baja: una intersección entre el edificio y la ciudad*. DPA Cota cero. 2005.

Cirlot J-E. *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Gustavo Gili; 1987.

Mària M, Puigjaner A. *La mujer, la planta baja, la calle y la ciudad*. 2014.

Meier R, Frampton K, Biagi M, Tommasi F. *Richard Meier*. Milano: Electa; 2003.

Monteys X. *Le Corbusier*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili; 2005.

Navarro Baldeweg J. *Escritos*. Valencia: Pre-Textos; 2017.

Oscar Pedròs Fernandez. Tesis Doctoral: *Arquitectura e il·lusió: Las nueve categorías mágicas del espacio*. 2013. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

Pallasmaa J. *Los Ojos de La Piel: La Arquitectura y Los Sentidos*. Barcelona : Gustavo Gili; 2006.

Pallasmaa J, Puente M. *La Mano Que Piensa: Sabiduría Existencial y Corporal En La Arquitectura*. Barcelona : Gustavo Gili; 2012.

Prada M de. *Composición y Montaje: Notas Sobre El Montaje En Arquitectura*. Madrid : Instituto Juan de Herrera. Escuela de Arquitectura de Madrid; 2001.

Prada M de. *Arte y Composición: El Problema de La Forma En El Arte y La Arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko; 2008.

Rowe C. *Manierismo y Arquitectura Moderna y Otros Ensayos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili; 1999.

Saint-Exupéry A de, 1900-1944. *El Principito*. Buenos Aires: Emecé; 1971.

Sierra JR. *Sobre El Destino Poético de Los Objetos Cotidianos: En La Casa Del Artista No Adolescente No Habita El Diseño*. Barcelona: Servei de Publicacions de la UPC; 1996.

Venturi R, Aguirregoitia Arechavaleta A, Felipe Alonso E de. *Complejidad y Contradicción En La Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili; 1978.

Whiteread R 1963-. *Rachel Whiteread : Transient Spaces*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation; 2001.

## ILUSTRACIONES

**Fig. 1,** Fotografía edificio 110 Rooms. Fuente: <<https://www.maio-architects.com>>

**Fig. 2 y 3,** Fotografías exposición La Strada Novissima, extraídas del artículo publicado en la Revista Domus 605. Fuente: <<https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/08/25/-em-la-strada-novissima-em-the-1980-venice-biennale.html>>

**Fig. 4,** Fotografía interior capilla La Tourette. Fuente: <<http://www.cgar-chitect.com/2012/05/convent-of-la-tourette---le-corbusier>>

**Fig. 5,** Ingreso a Alta Diagonal. Fuente: <<http://baas.cat>>

**Fig. 6,** Vestíbulo de Alta Diagonal. Fuente: <<http://baas.cat>>

**Fig. 7,** Alzado edificio Alta Diagonal. Fuente: (Cortesía Antoni Garcés)

**Fig. 8,** Imagen del proyecto City Interchange. Fuente: *The Archigram Archival Project* <<http://archigram.westminster.ac.uk>>

**Fig. 9,** Fotografía cueva Oreja de Dionisio. Fuente: <[https://www.lasicilia.es/oreja\\_de\\_dionisio](https://www.lasicilia.es/oreja_de_dionisio)>

**Fig. 10,** Sección edificio Alta Diagonal intervenida por el autor. Fuente sección original: (Cortesía Antoni Garcés)

**Fig. 11,** Sección edificio 110 Rooms. Fuente: <<https://www.maio-architects.com>>

**Fig. 12,** Sección Museu Blau intervenida por el autor. Fuente: Trabajo final de grado: Análisis de la estructura del edificio Fórum de Barcelona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia.

**Fig. 13,** Dibujo Frontispicio. Fuente: Universidad Politécnica de Catalunya (1996). *Sobre el destino poético de los objetos cotidianos: en la casa del artista no adolescente no habita el diseño.*

**Fig. 14,** Aire de Paris. Fuente: <<https://arqa.com/actualidad/colabora->

ciones/aire-de-ciudad.html>

**Fig. 15,** *Cast of the Space under My Chair*. Fuente: <<https://www.phaidon.com>>

**Fig. 16,** *Untitled (Ghost)*. Fuente: Whiteread, R. 1963-. (2001). *Rachel Whiteread: Transient Spaces*.

**Fig. 17,** Collage 110 Rooms. Fuente: <<https://www.maio-architects.com>>

**Fig. 18,** Planta Apartamento 700m<sup>2</sup>, intervenida por el autor. Fuente: <<http://arquitectura-g.com>>

**Fig. 19,** Fotografías 110 Rooms. Fuente: <<https://www.maio-architects.com>>

**Fig. 20 y 21,** Fotografías Apartamento 700m<sup>2</sup>. Fuente: <<http://arquitectura-g.com>>

**Fig. 22 y 23,** Fotografías Palacio de la Asamblea Chandigarh. Fuente: Fynn, S. (2017). *Chandigarh revealed : Le Corbusier's city today*.

**Fig. 24,** Plantas Palacio de la Asamblea Chandigarh. Fuente: Fuente: Le, and Juan-Eduardo. Cirlot. 1971. *Le Corbusier 1910-65*.

**Fig. 25,** Sección Palacio de la Asamblea Chandigarh. Fuente: Fuente: Le, and Juan-Eduardo. Cirlot. 1971. *Le Corbusier 1910-65*.

**Fig. 26,** Fotografía Palacio de la Asamblea Chandigarh. Fuente: Fotógrafo Julian Weyer <<https://www.flickr.com/photos/>>

**Fig. 27 y 28,** Fotografías interiores MACBA. Fuente: Meier, R., Frampton, K., Biagi, M., & Tommasi, F. (2003). *Richard Meier*.

**Fig. 29,** New York Five: Michael Graves, Charles Gwathmey, Richard Meier, Peter Eisenman, usando los edificios icónicos que los representan. Fuente: Revista Vanity Fair (1996).

**Fig. 30 y 31,** Fotografías interiores Museu Blau. Fuente: <<https://www.herzogdemeuron.com/index.html>>

**Fig. 32,** Dibujo de autor sobre el Proyecto de AV62 para Museo Marítimo.



**Fig. 33,** Plantas originales intervenidas por el autor. Fuentes de los planos originales: <<http://www.batlleiroig.com/es/>>

**Fig. 34,** Plantas originales intervenidas por el autor. Fuentes de los planos originales: Revista El Croquis (2009). *EMBT 2000-2009 : Enric Miralles, Benedetta Tagliabue, after-life in progress.*

**Fig. 35 y 36,** Fotografías Jaula Zoológico. Fuente: <<http://www.batlleiroig.com/es/>>

**Fig. 37 y 38,** Fotografías Mercado Santa Caterina. Fuente: Diario El País.

**Fig. 39,** Fotografía Iglesia Santo Sepúlcro. Fuente: Diario El Cronista.

**Fig. 40:** Fotografía Iglesia de la Vera Cruz. Fuente: <<http://www.arquivoltas.com/26-segovia/or-SegoviaVeaCruz5.htm>>

**Fig. 41:** Leviathan, instalación Anish Kapoor. Fuente: <<http://anishkapoor.com/684/leviathan>>

**Fig. 42:** Ilustraciones boa interior y exterior. Fuente: Saint-Exupéry, A. (1971). *El Principito*

**Fig. 43:** Plantas originales 110 Rooms. Fuente: <<https://www.maio-architects.com>>

**Fig. 44:** Pintura *Estudio del artista*, de la serie 'Espacios Ocultos'. Vermeer y José Manuel Ballester. Fuente: <<https://www.josemanuelballester.com>>

**Nota:** Todos aquellos dibujos que no se encuentran nombrados por 'Fig.' son realizados por el autor de esta tesina.





## I. SECUENCIA

---

Cinco lienzos

El despacho futurista

La cueva



## SECUENCIA

*...Nuestra mirada recorre el espacio y nos proporciona la ilusión del relieve y de la distancia. Así construimos el espacio: con un arriba y un abajo, una izquierda y una derecha, un delante y un detrás, un cerca y un lejos. Cuando nada se interpone en nuestra mirada, nuestra mirada alcanza muy lejos. Pero si no topa con algo, no ve nada; solo ve aquello con lo que topa: el espacio es lo que frena la mirada, aquello con que choca la vista: el obstáculo: ladrillos, un ángulo, un punto de fuga: cuando se produce un ángulo, cuando algo se para, cuando hay que girar para que comience de nuevo, eso es el espacio. (Perec, 1999, p. 123)<sup>1</sup>*

En relación a lo que nos plantea George Perec, el hecho de que nuestra visual se enfrente a distintos obstáculos genera que la mirada se frene e intente observar a su alrededor. Estos obstáculos serán para nosotros los distintos objetos que reconoceremos en el espacio interior de las arquitecturas a analizar. La presencia de los mismos produce cuatro características esenciales para comprender estas espacialidades:

- \_ reconocimiento visual incompleto del espacio,
- \_ heterogeneidad desde los diferentes puntos de vista,
- \_ fragmentación de un lugar continuo en sub-espacios distintos y
- \_ contraste entre la escala humana y la escala exageradamente grande de los obstáculos, en algunos casos; o con respecto al espacio que los rodea, en otros.

La percepción incompleta del espacio hace referencia a la incapacidad de reconocer la totalidad del sitio desde un solo punto de vista, lo cual nos provoca a realizar un recorrido del mismo. Los diferentes puntos desde donde visualizamos el espacio, generarán escenas distintas entre sí, por lo tanto hablamos de un lugar heterogéneo, donde no existe un espacio único que se repite en toda la longitud del edificio, sino que es variable y va mutando a medida

<sup>1</sup> George Perec, (1999). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos

que se pasea, adquiriendo nuevas características. Esto conlleva a que nuestra percepción sea distinta en cada perspectiva, contribuyendo a entender este continuo espacial como la suma de piezas de un rompecabezas, como veremos más adelante. Por último, en todas las obras de arquitectura que analizaremos se reconoce la utilización de distintas escalas tanto del espacio como de los objetos dentro, desde la exageradamente grande a la más acotada, reconociendo una estrategia espacial en relación a la dimensión de nuestro cuerpo.

Por lo tanto, la presencia de estas características dificulta nuestra percepción del espacio, lo cual nos obliga a *girar y comenzar de nuevo* en términos de Perec, es decir, a recorrer el lugar para conocerlo completamente. Así, el sitio se presenta ante nosotros como una secuencia de escenas articuladas, introduciendo la idea de sucesión y recorrido e identificando en cada escena una perspectiva distinta del edificio. En este apartado haremos un relato de cada caso desde distintos puntos de vista peatonales, múltiples posiciones de un espectador que, en su conjunto, terminan por describir el espacio interior completamente.

### **yo perceptivo**

*...Nuestros cuerpos y movimientos están en interacción constante con el entorno; el mundo y el yo se informan y se redefinen constantemente el uno al otro. El precepto del cuerpo y la imagen del mundo pasan a ser una única experiencia existencial continua; no existe el cuerpo separado de su domicilio en el espacio, y no hay espacio que no esté relacionado con la imagen inconsciente del yo perceptivo. (Pallasmaa, 2014, p. 50)<sup>2</sup>*

Describir cada una de estas escenas, lleva a hablar de apreciaciones subjetivas, propensas a la adjetivación por parte de un observador. Es la suma de estímulos, reacciones, deseos, percepciones que dan sentido a un espacio y a nuestro cuerpo en él. El sujeto observador, a través de su acción, activa el espacio y lo desobjetiviza.

Maurice Merleau-Ponty ha desarrollado, en *Fenomenología de la Percepción*, la idea de un yo perceptivo en relación a un lugar, percibido a través del cuerpo, especialmente en los capítulos dedicados al cuerpo y al espacio.

---

<sup>2</sup> Juhani Pallasmaa (2006). *Los ojos en la piel: la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili

Así mismo, la percepción que tenemos de los objetos volumétricos que encontramos dentro del espacio, no es abstracta y objetiva como cuando vemos un dibujo, en planta o en axonometría, del espacio. Allí podemos reconocer los objetos en sí mismos. En cambio, en un recorrido peatonal y subjetivo, vemos más figuras que volúmenes, tal como explica Merleau-Ponty:

*...Desde el punto de vista de mi cuerpo, nunca veo iguales las seis caras de un cubo, aunque fuese de cristal, y no obstante, el vocablo «cubo» tiene un sentido, el mismo cubo, el cubo de verdad, más allá de sus apariencias sensibles, tiene sus seis lados iguales. A medida que voy dándole la vuelta, veo cómo el lado frontal, que era un cuadrado, se deforma para luego desaparecer, mientras que los demás lados aparecen y se vuelven, cada uno a su tiempo, unos cuadrados. ...Con todo, para que mi vuelta alrededor del cubo motive el juicio «esto es un cubo», es necesario que mis desplazamientos se delimiten (repérer) en el espacio objetivo y, lejos de que la experiencia del movimiento propio condicione la posición de un objeto, es, por el contrario, pensando mi cuerpo como un objeto móvil que puedo descifrar la apariencia perceptiva y construir el cubo de verdad. (Merleau-Ponty, 1945, p. 219)<sup>3</sup>*

Cuando percibimos un objeto, dentro de estas secuencias, primero vemos fragmentos de él. Porciones de sus caras y sus aristas, para luego reconocerlos completos. Pero es sólo una vez que hemos recorrido alrededor de él, que podemos ser conscientes de lo que realmente es.

<sup>3</sup> Maurice Merleau-Ponty (1945). *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Planeta Agostini



## SECUENCIA

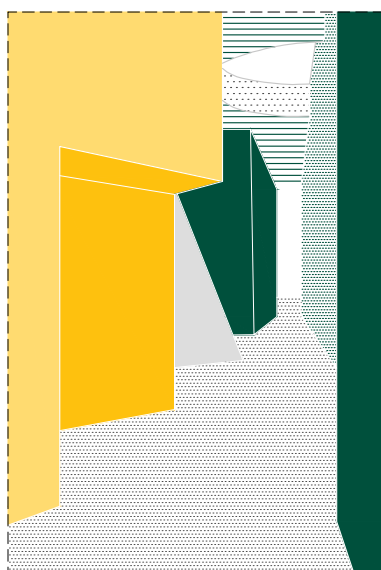
### cinco lienzos

110 ROOMS

La visual identifica desde un primer momento, al dar unos pasos en el interior del edificio, la profundidad del sitio a partir de un único punto de fuga que vincula la calle y la luz del exterior en el fondo del lote, concibiendo el edificio como un pasaje hacia el interior de manzana. Desde aquí reconocemos una circulación contenida entre la pared medianera de un lado, propia de las condiciones de un lote angosto y largo en el *Eixample*, y del otro, por una sucesión de elementos que llevan, no a ver el espacio por donde aproximarnos, sino a tomar conciencia de los objetos que existen allí.

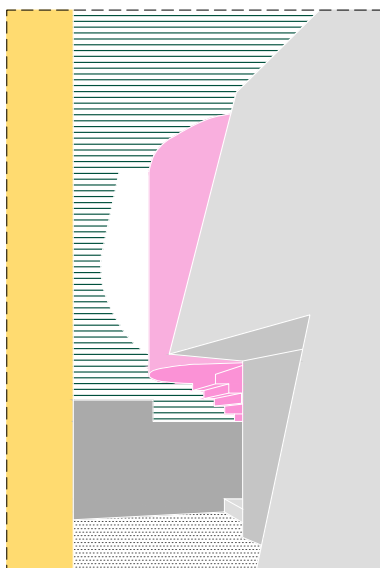
Es casi imposible desviar la mirada de aquel exterior tan iluminado que contrasta con la oscuridad del interior. Esforzándonos, se visualiza el final del pasillo como una pared blanca ciega mezclada con la vegetación verde. La luz y el verde evidencian un espacio externo y ayudan a imaginar un posible jardín como remate del espacio.

El muro que contiene lateralmente el espacio se percibe recto, mientras que, por el otro lado, se identifican planos, ángulos y aristas que se asoman hacia la circulación. Existen cierta cantidad de objetos que, dispuestos uno detrás de otros, van agrandado y achicando el espacio simultáneamente ya que cada uno responde a su propia inclinación, generando así aperturas o cierres diagonales. El espacio se ve mucho más amplio desde el ingreso que lo que realmente es, ya que la visual engaña haciendo el espacio contenido más chico hacia el fondo, reduciendo el paso al mínimo entre el último objeto y el muro medianero.



La sucesión de estos planos, fragmentos de las caras de cada sólido, genera una tensión entre lo próximo y lo remoto. Se muestran perfiles de los objetos, no una cara completa, de manera tal que es casi imposible captarlos en su verdadera frontalidad. Así no los percibimos en su totalidad como volúmenes, sino como figuras que van a ser telones de fondo de otras continuamente. Como un cuadro o lienzo, contrastando en color y forma, por ejemplo, el cuadrado verde oscuro permite que se asiente sobre él el triángulo blanco.

En primer plano, capta la atención el prisma pentagonal que se percibe incompleto, ya que acoge la recepción, generada a partir de una sustracción encargada de crear este sub-espacio dentro de él. Detrás aparece una esquina de algo que aún no se sabe bien que es. Su arista se inclina, marcando un corte oblicuo muy acentuado, sin intenciones de no ser vista. La cual percibimos como una diagonal que tensiona la visual hacia el centro del espacio, al vértice del triángulo, haciéndonos girar para reconocer que objeto es formalmente. A su lado, recién observamos una porción del techo, que se ve perforada permitiendo el ingreso de luz solar puntual. La sustracción dibuja una figura más en el espacio, un medio círculo en el plano superior, desde el cual caen hojas de vegetación. Por último, vemos la esquina en ángulo recto de lo que suponemos que será un cubo. La pequeña porción de una de sus caras la percibimos como si estuviera de frente a nosotros -aunque luego comprobaremos que está inclinada-. Sin embargo, la otra cara, que vemos en su totalidad, no es paralela al muro medianero, sino que se encuentra rotada con respecto a ésta. Lo que produce que amplíe el espacio adelante y lo dilate hacia el fondo, acentuando el punto de fuga inicial.



Adentrándonos detrás del prisma pentagonal perforado, encontramos la amplitud del espacio para dar paso a dos volúmenes que ahora si podemos percibirlos como tal y no como simples figuras recortadas. Aquel triángulo gris que nos tensionaba a dar vuelta al sólido pentagonal e ingresar al centro del espacio, se ha convertido ahora en una pirámide truncada. Se ha decidido dar gran entidad a este sólido al reforzar su carácter de objeto diagonal, ya que son sus caras inclinadas exageradamente hacia adentro las que nos ayudan a percibirla como tal. Estos planos inclinados pierden su ‘plomo’<sup>4</sup> para sorprender al usuario, quien habitualmente esta acostumbrado a encontrar espacios determinados por la verticalidad. Este objeto dispara la atención hacia él, nos desenchaja del contexto llevándose todo el protagonismo del espacio.

Su enorme cara diagonal de mármol gris obtiene gran altura longitudinal y despierta la imposibilidad que tenemos de medirla con respecto a nuestros cuerpos, lo cual nos desvela. Estamos por fuera de esta pirámide truncada y no nos relacionamos con ella, la vemos como algo ajeno y extraño. En su despliegue en altura, se va alejando cada vez más de su base, la cual nos delimita un sitio donde pararnos en proximidad a él y sin embargo, nuestros brazos sólo pueden alcanzarla para tocarla en relación a su propia longitud. Cuanto más arriba esté su pared inclinada, estará más alejada de nuestro cuerpo que siempre se sitúa en el mismo suelo. Es por lo tanto, el ángulo agudo, conformado entre el suelo y la inclinación de la pared hacia adentro, lo que produce la sensación de expulsarnos hacia afuera.

Una vez más, vemos que a éste objeto también le falta una parte: se le ha quitado una porción para generar el ingreso, propiamente dicho, al ascensor. Se podría identificar como un mecanismo de deformación de los objetos: sustraer o perforar alguna de sus partes con una altura adaptable a la escala humana, de manera tal que se combina la sobredimensión de los objetos con la escala adaptada al usuario. En este caso, la sustracción no respeta la diagonalidad del objeto, sino que las nuevas caras internas responden a la ortogonalidad permitiendo así la colocación de la puerta ‘a plomo’.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Expresión utilizada para referirse a superficies verticales, remite a la utilización de la plomada para su verificación.

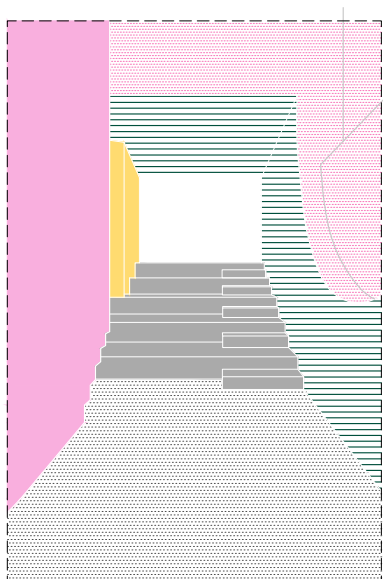
Queriendo descifrar la pirámide con la mirada atenta, descubrimos que no culmina en punta, sino que se encuentra truncada al encontrarse con el techo. Demostrando el deseo frustrado de traspasar el cielorraso y extenderse por fuera de él, tal como lo hace el volumen de la sala de la Asamblea de Chandigarh de Le Corbusier. Sin embargo, el techo, que triplica nuestra altura humana, somete a todos los sólidos poniéndoles un fin.

La pirámide comparte uno de sus lados con un prisma de base ovalada que compone la ‘caja’ de escaleras, materializado en hormigón y pintado en color rosa. La planta de este volumen se compone por dos caras paralelas y rectas, y dos semicírculos que las unen a ambos lados. Longitudinalmente está dividido en dos partes: una, la más próxima a la pirámide, reduce su altura al tocar el techo, la otra mitad, en cambio, se desarrolla a lo largo de toda la altura del proyecto. Como vemos, el objeto se ‘deconstruye’ cuando apoya en el suelo, deja de ser un volumen cerrado y pasa a materializarse como una seguidilla de cinco peldaños, mostrando su carácter de escalera (Fig. 1).



Fig. 1: Fotografía 110 Rooms.

En el centro de la escena, vemos un balcón a un espacio más elevado e iluminado, desde donde se percibe que ingresa la luz solar. Detrás, observamos el plano de la otra pared medianera, de color oscuro verde, en contraste con un semi-círculo rosa dibujado con espesor sobre la misma. Sin embargo, es imposible ver qué pasa más allá desde este punto de vista, detrás de esta sucesión de planos y figuras es incierto lo que ocurre. Toda nuestra atención se dirige, ahora, hacia el espacio que está iluminado excesivamente con respecto a lo que tenemos más próximo, captando toda nuestra atención. Con lo cual nos lleva a pensar que es un exterior y a aproximarnos a él: giramos, subimos los cinco peldaños anteriores y volvemos a girar.



Subiendo los cinco primeros escalones llegamos al espacio más elevado que veíamos como balcón; al girar y rodear volvemos a ver el cilindro rosa, pero esta vez con una altura diferente. Ahora sí, la otra mitad del cilindro se extiende hacia el cielo infinitamente, lo cual es posible porque aquí ya no hay techo. Estamos parados sobre un patio, el cual por más que sea una necesidad para el edificio, ya que sus viviendas necesitan ventilación, es aprovechado para construir algo más que hueco de ‘aire-luz’<sup>5</sup>. Es el fragmento que se encuentra contenido por las partes: cilindro, medianera, gradas y calle. Y también es este patio el que da sentido a estas piezas a su alrededor.

Desde aquí, tenemos dos puntos de fuga: uno hacia la calle y otro hacia el cielo. Mirando a la altura de nuestros ojos, tenemos un punto de fuga central, acentuando unas gradas frontales dispuestas entre la pared medianera y el hexágono del ingreso. Las gradas adquieren mayor altura hacia la calle, rematando contra una ventana fija que enmarca la vista hacia el paisaje urbano. De esta manera, las gradas otorgan ahora otro rol al patio, concibiéndolo como un escenario que quizás sueña con ser utilizado por algún evento.

Detrás del prisma ovalado de escaleras, se intercepta con las gradas la pieza pentagonal, aquel que describimos como el primer objeto en el ingreso al vestíbulo. Uno de sus lados es casi paralelo a la pared medianera del lote, reforzando el único punto de fuga hacia la calle.

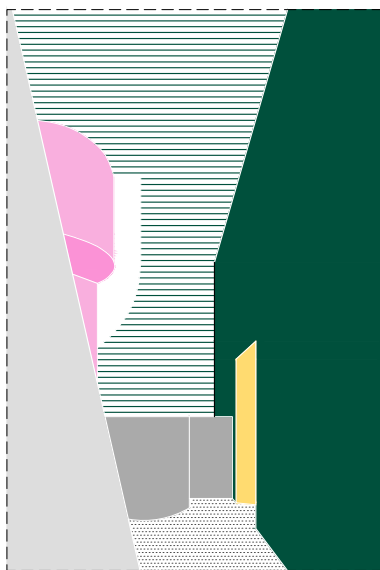
La pared medianera tiene un tratamiento que ahora vemos con más definición. Las figuras que se veían en la escena anterior ahora cobran volumen y espesor propio de la pared. Se aprovechan los treinta centímetros típicos de un muro de ladrillo doble, para realizar un semicírculo. Tanto el interior del mismo como la pared frontal que contiene el hueco, están pintados del mismo tono, dando la impresión de que estas formas tienen una continuidad entre sí, lo que posibilita que se enmarque el espacio de las gradas. En el techo superior de las mismas, se produce algo similar, ya que se materializa de igual manera que la medianera debajo del semi-círculo. Por lo tanto, a la vez que se diferencian los volúmenes independientes, también se distinguen partes del techo y de las paredes que presentan una continuidad entre sí, haciéndolos uno.

<sup>5</sup> Expresión referida a los espacios por donde ventilan los departamentos en altura, que se repiten en todas sus plantas.

La imagen que tenemos del espacio desde aquí, se vuelve a sintetizar en una continuación de figuras una detrás de otra: un triángulo propio de la pirámide truncada en primer plano, detrás se asoma una parte del prisma ovalado rosa, la plataforma del patio con dos curvas consecutivas que dan perímetro y el cubo verde con un hueco en su medio, que adopta color amarillo destacándose.

En este punto, el espacio principal se compone por un suelo y dos paredes contenedoras, una vertical, del cubo, y otra inclinada, de la pirámide. Nuestro cuerpo, ya habituado a la diagonal, recupera su verticalidad en el cubo, el cual se ve, de todas maneras, un objeto masivo y pesado, con su revestimiento frío de mármol verde brillante que refleja la luz que ingresa por la izquierda. Las líneas que definen nuestro suelo marcan distintas direcciones, encerrando un área que se estrecha hacia el fondo, de tal modo que pasamos de un espacio amplio a uno más comprimido y apretado entre los objetos.

En el cubo verde que vemos a la derecha resalta un pequeño hueco amarillo colocado casi en el medio de su longitud, un pequeño espacio se abre paso para indicar el ingreso a las dos viviendas. Nuevamente, estas paredes amarillas nos hablan de una parte retirada del cubo, a partir del cual se crea un pequeño hall de ingreso al disponer las puertas a las viviendas que se encuentran en el interior. El color amarillo fuerte contrasta con el verde del revestimiento exterior, indicándonos y haciéndonos imaginar cual fue la forma de aquel *sólido* que ha sido sustraído al cubo.



De fondo, observamos el espacio elevado, la superficie del patio que se mete en el interior y en su perímetro toma forma de dos semicírculos contiguos, uno al lado del otro, hasta chocar con el cubo verde. Esto reduce el espacio por donde nosotros caminamos al mínimo, el cual sentimos como una especie de recoveco. Un espacio reducido entre estos sólidos que están próximos unos con otros, como un rincón escondido que se descubre al girar alrededor de la pirámide. Este espacio es el más recóndito, el de menor superficie, y desde el cual se ve un mayor número de objetos dispuestos de manera poco convencional. En la miniatura del espacio, ofrecida por la distancia entre los volúmenes, nos sentimos retenidos, inmóviles.

Aquí entonces, la sensación de extrañeza es mayor, no se sabe si se está dentro de un museo con objetos en el medio, como espacio donde se disponen las exposiciones, o en la instalación *La Strada Novissima* de la Bienal de Venecia de 1980, como nos recuerda Xavier Monteys<sup>6</sup>. Donde se recomponía las fachadas de una calle con la intervención de veinte arquitectos, entre los cuales estaban Frank Gehry, Arata Isozaki, Aldo Rossi, Robert Venturi y Denise Scott Brown, Ricardo Bofill, Léon Krier y Rem Koolhaas, quienes realizaban cada uno una porción representando ‘La presencia del pasado’.

*...Pero la más interesante lectura de Scully planteaba, de manera polémica, la modernidad del movimiento pos-moderno. La exhibición de la primera bienal de arquitectura de Venecia —escribió Scully— era “claramente una de arquitectura moderna”, y explicaba que la abstracción, distorsión, primitivización y parodia que utilizaban los arquitectos invitados era inconcebible antes de la modernidad.<sup>7</sup>*

El espacio resultante era una combinación entre superficies revestidas de mármol, la gran escala y los elementos diferenciados que adquirirían independencia de la línea de la fachada. La exposición resultaba un almacén de imágenes y sugerencias, donde los arquitectos podían dibujar libremente formas, estilos y elementos decorativos.

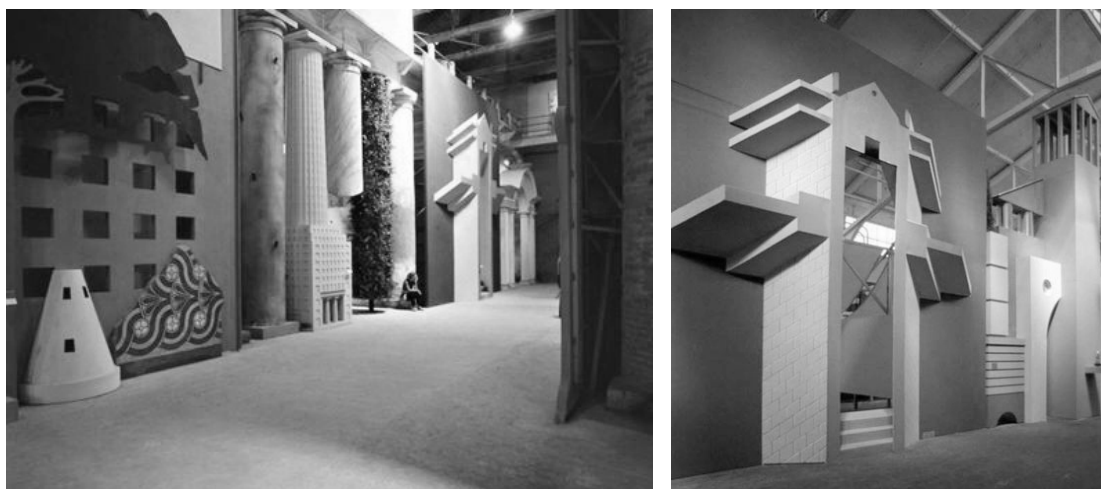


Fig. 2 y 3: Fotografías de La Strada Novissima.

<sup>6</sup> Xavier Monteys (2017). Només habitacions. *El País: Cultura*.

<sup>7</sup> Alejandro Hernandez Gálvez (2014). *La última bienal*. Arquine N68, Fundamentales.



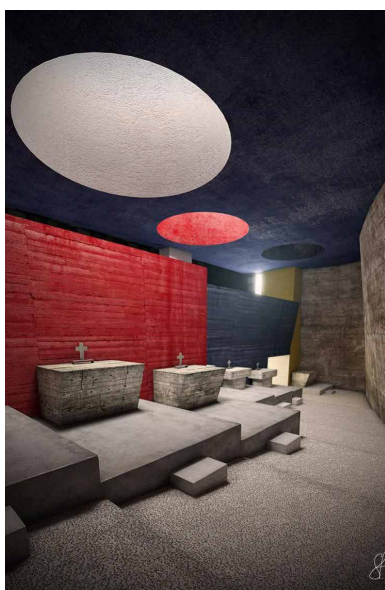
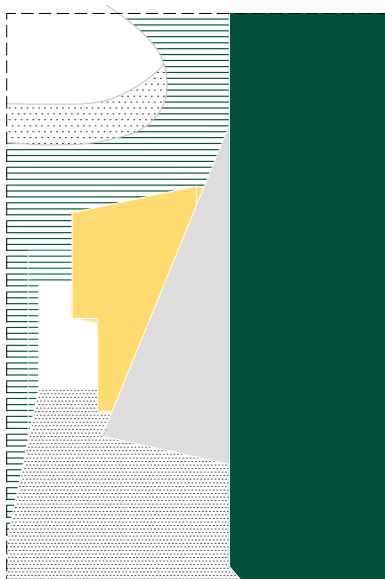


Fig. 4: Capilla La Tourette.

Si nos situamos, por último, en el pasillo que visualizábamos al principio entre el cubo verde y la pared medianera, terminamos por completar el espacio, mirando hacia la calle. Al igual que en la primer escena, se visualiza un único punto de fuga que evidencia la profundidad del espacio. Aparecen los mismo elementos en orden inverso, como figuras que se suman al espacio y van recortando la mirada. Sin embargo, adquieren distintas dimensiones con respecto a la primer escena: la pirámide deja ver su posicionamiento en el espacio, generando una diagonal en el suelo que invita a acceder al recoveco anterior, mientras que en altura se despliega la gran inclinación que tiene; el hexágono se visualiza como un plano oblicuo recortado, que obtiene una inclinación similar a la de la pirámide, aunque no igual.

En este espacio somos conscientes de los objetos que hay de manera fragmentada. En cada escena vemos figuras que al recorrer el edificio pasamos a reconocer como sólidos volumétricos y estamos más pendientes de ellos que del espacio libre por donde transitamos.

Por arriba de nuestra cabeza, vemos una perforación semicircular por la cual ingresa la luz solar. La suma entre los planos inclinados, las sustracciones circulares en el techo y las distintas materialidades, merece reconsiderar la capilla del *Convento de la Tourette*, realizado por Le Corbusier, como un espacio similar. El color oscuro del techo, en relación al resto de materialidades, sucede en ambos interiores, resaltando el orificio de luz al contrastar con el tono más apagado. Este tono vuelve a repetirse en ambos casos, en algunos de las paredes que delimitan el espacio, aumentan su pesadez y masividad.

Los objetos dispuestos en la capilla que conforman los pequeños dispositivos individuales dedicados al acto de rezar, no dejan de ser volúmenes a una escala más reducida que lo que sucede en el hall del edificio de viviendas. La diferencia de alturas, tonalidades y materiales entre los dos espacios, es lo que produce que, en el caso del proyecto de Le Corbusier, el espacio sea más íntimo y privado, propio de un sitio religioso.



## SECUENCIA

### *\_el despacho futurista* ALTA DIAGONAL

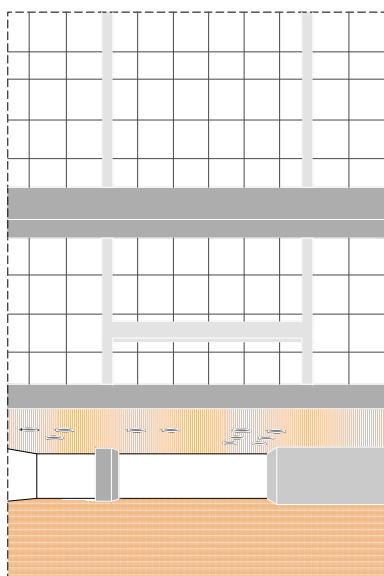
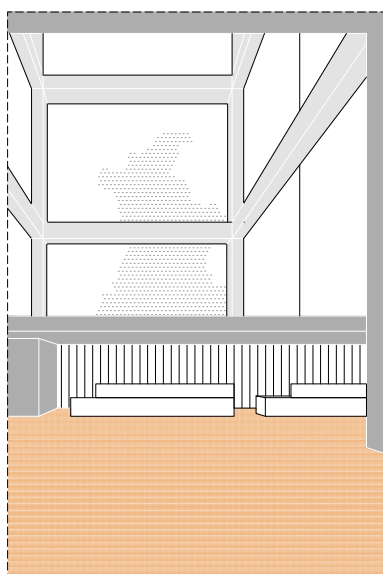


Fig. 5: Ingreso Avenida Diagonal.

El edificio de oficinas Alta Diagonal, nos recibe sobre Avenida Diagonal, originando un prisma materializado solo con sus aristas en el centro de la fachada del edificio, sin tocar su piel de vidrio impoluta (Fig. 5). El mismo es el encargado de demostrar donde se encuentra el ingreso al edificio, el cual parece un solo volumen desde su exterior. Contiene vigas horizontales que le dan estabilidad pero que se disponen en relación a la escala humana, de manera que casi sentimos tocarlas cuando lo atravesamos. Un gran plano revestido en madera se eleva por arriba de nuestras cabezas y genera un espacio de altura escasa donde ya comenzamos a ver círculos planos que se repiten, destacándose como luminarias. Un cubo de vidrio avanza hacia afuera a la derecha del sitio, marcando por donde tenemos que atravesar hacia el interior: nos obliga a caminar hacia adelante, girar hacia la derecha y nuevamente avanzar frontalmente.

Es evidente el paso desde lo urbano, espacio dilatado, a uno comprimido, en relación a la escala de nuestros cuerpos, para luego volver a pasar a un espacio dilatado, como ya deja entrever la parte superior de la fachada. Los arquitectos obligan a atravesar el espacio de simple altura para llegar al sitio de mayor amplitud, un mecanismo de gran eficacia espacial.

Desde aquí adivinamos las cualidades del espacio interior, lo vemos con gran altura y mucha claridad, algunos tonos grises que se dejan ver están fuertemente iluminados, lo cual contrasta con nuestro espacio reducido y en sombra. El espacio que nos espera allí dentro es algo totalmente opuesto a donde estamos ahora, la madera ya no será el material principal, la sombra y el techo bajo que nos cobija no existirán.



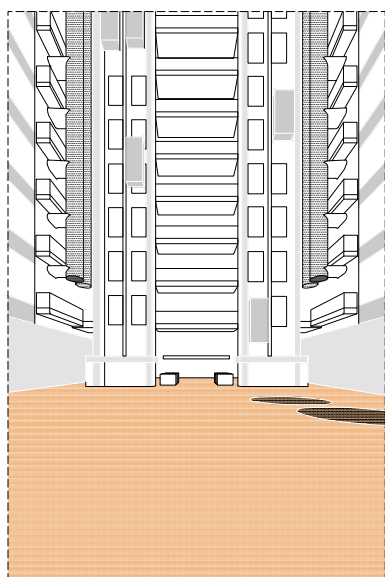
Una vez en el interior, volvemos a girar poniéndonos de frente a la calle, a la inversa que nuestra primer escena. Aquí la altura ya es otra y estamos dentro de aquel prisma hueco con aristas que veíamos desde afuera. Pero no, no es el mismo, es otro muy similar dispuesto en el centro de este espacio vestibular. El mismo acompaña los mostradores de la recepción de las oficinas, los cuales recapacitan sobre la altura de una persona sentada y una persona parada, adaptando la escala al bajar la altura.

Sin embargo, no estamos sobre ese techo. Las vigas metálicas y claras nos envuelven dentro pero tampoco vemos una cubierta en ellas. Estamos contenidos en un sector condicionado por los mostradores, el *enrejado* estructural metálico, y una estructura de circulación vertical. El tope de nuestro espacio está más arriba aún, y dirigiendo la mirada hacia él, lo reconocemos como una cubierta vidriada.

Este volumen materializado solo por sus aristas no deja de tener razones estructurales, ya que no son más que columnas y vigas metálicas que se encastran estabilizándose mutuamente. Pero constituye un volumen abierto, el cual podemos atravesar e ingresar en él. Allí dentro, no tenemos la misma percepción del espacio que fuera, allí estamos en relación a una altura cercana a la de nuestro cuerpo, materializada por sus tirantes, y por encima de esto encontramos el final. Por lo tanto, este bloque, constituye en sí mismo un espacio dentro del espacio mayor que lo contiene.

Ingresamos al gran espacio, una concavidad que se abre entre dos edificios materializados a cada lado. Se encuentra caracterizado por una sucesión de pisos de oficinas, que se marcan con franjas horizontales, permitiendo en algunos casos que salgan hacia afuera produciendo balcones al vestíbulo. Ahora sí, estamos solos en la gran altura de este espacio, que al menos tiene treinta metros de alto. Es inmenso frente a nosotros, sintiéndonos fuera de proporción, sin relación con lo que pasa a nuestro alrededor. En este espacio, somos más conscientes del espacio *vacío* por su enormidad, que de los objetos que contiene, ya que éstos últimos se amoldan al espacio y lo acompañan, sin formar espacios recónditos sino grandes superficies.

Volteándonos a ver frente a la calle, tenemos otra barrera visual: un artefacto que es el encargado de transportarnos verticalmente, de tal manera que absorbe toda la altura del espacio. Está formado por cuatro sostenes sólidos por donde recorren cuatro pares de ascensores. En cada piso se anexa una plataforma, iluminada en su parte inferior, que vincula las dos partes del edificio, produciendo la misma circulación en todos los pisos. Este objeto está, entonces, compuesto por la unión de cuatro sostenes y cada circulación, generando una unidad. El mismo se encuentra centrado en el ancho de la superficie y en ningún momento toca la cubierta, sino que se acaba antes, estando sometido a ella. Este volumen, divide el espacio central en dos partes, acoge el ingreso propiamente dicho, cerrando el espacio de la recepción y no dejando visualizar del todo el gran atrio cubierto que existe después de él.

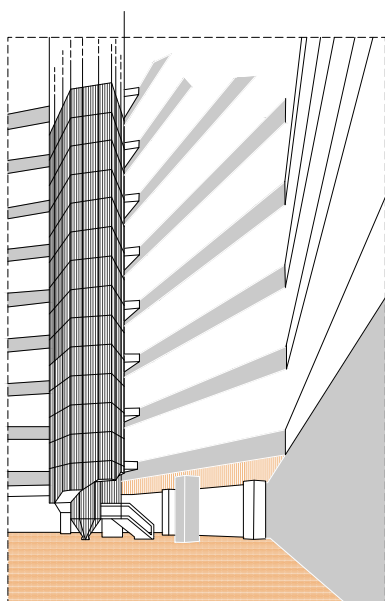


Cercanos a este dispositivo se encuentran dos pares de tubos, uno a cada lado, correspondientes al acondicionamiento, que tienen un gran diámetro y se deslizan desde el segundo piso hasta el último. Estos elementos encuentran gran expresividad, sustentada por el reemplazo de los existentes.

Nuevamente encontramos círculos planos en el espacio, tres formas de color negro se repiten una arriba de la otra y se disponen sillones sobre ellas, conformando tres espacios donde sentarse. Esta acción demuestra, evidentemente, que el resto del espacio no es necesariamente para *estar*. Este gran hueco es una superficie entendida como la extensión de la calle, como un espacio urbano que ingresa al interior del edificio, y por lo tanto, todo el espacio restante a estos círculos, será para el tránsito y el pasaje de un lado a otro. Es decir, que este vestíbulo intenta adquirir el rol de plaza pública cubierta, como un papel urbano, el cual se ve reforzado por los elementos infraestructurales que allí se disponen: tuberías, circulaciones, etc. Sin embargo, en su naturaleza real el espacio es diáfano, color blanco y gris, excesivamente limpio, climatizado y sin mucho tránsito de personas. Estas características vuelven el sitio impenetrable, sintiéndose uno fuera de lugar si éste no es su lugar de trabajo, por lo tanto la apropiación por parte de los visitantes es nula.

El límite contrario de este vestíbulo es definido por la unión oblicua y en punta de las dos partes del edificio, que encierran el espacio en forma de 'v'. En el centro de este vértice se coloca un prisma hexagonal que alojará una escalera en su interior y definirá, al mismo tiempo, dos partes bien diferenciadas. En la parte derecha, los cerramientos son planos y continúan marcando cada piso con una franja horizontal de color gris. Ellos se cierran hacia el centro con una diagonal que evidencia e impulsa la circulación hacia el medio, donde detrás estará la salida al exterior.

De todos modos, en planta baja el tabique anterior no continúa siguiendo esta diagonal, sino que es hueco permitiendo el paso hacia un espacio más comprimido donde se aloja el café público y el bar. En este sentido, es la altura que adoptan los distintos espacios lo que evidencia los diferentes programas del edificio. La altura más acotada acompaña la colocación de las mesas del bar y delimita su sector de servicio, haciéndolo más recatado



La pieza hexagonal que toma protagonismo en esta escena, es una pieza diseñada particularmente. Su base apoya sólo en un punto, el vértice de una pirámide pequeña de seis lados dada vuelta que soporta todo este núcleo vertical. La base de ésta, genera un hexágono interior a la caja de escalera que funciona estructuralmente junto con el hexágono exterior, de modo tal que la escalera se sostiene a ambos lados. Los primeros cinco tramos que presenta la escalera para subir al primer piso, se pueden visualizar como la última parte del volumen hexagonal exterior. Culmina, al igual modo que el dispositivo de ascensores, sin relacionarse con el techo, siendo un elemento independiente al mismo, pero si relacionado con los límites del edificio. Detrás de este objeto y del hueco donde tiene lugar el bar, se visualiza el jardín exterior, dominado por el verde y la sombra.



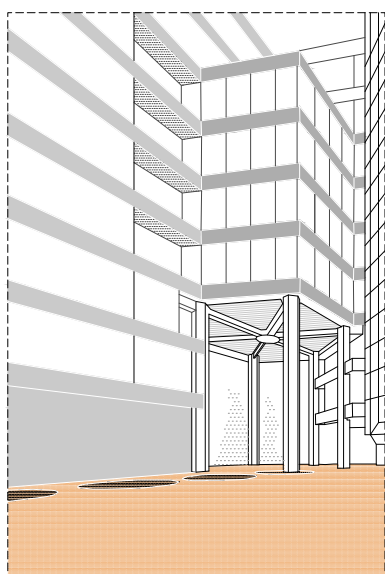
Fig. 6: Vestíbulo Alta Diagonal

Desde aquí es imposible no mirar hacia arriba para contemplar el gran techo acristalado que cierra este espacio (Fig. 6). La cubierta materializa la forma principal del espacio en 'v', un rectángulo finalizado en una cúspide. La cubierta de vidrio, como la tapa que contiene estos objetos dentro, pasa a ser ahora el telón de fondo de los mismos en altura.

El prisma hexagonal de las escaleras parece diseccionarse exactamente al medio del techo, donde se despliega el centro de su parte triangular. El eje principal de esta cubierta a dos aguas parece reforzar el centro del espacio, coincidiendo perfectamente con la mitad del dispositivo montado para el funcionamiento de los ascensores. Las plataformas de circulación de éste, ahora se ven en perspectiva central, una detrás de la otra, como si fueran columnas verticales que poseen iluminación artificial y resaltan de su entorno gris.

Es aquí, en la parte izquierda de la escalera hexagonal, donde nos llevamos mayores sorpresas. La diagonal derecha que parecía culminar en la cúspide del sólido anteriormente descrito, ahora se quiebra y continúa paralelamente más allá de él, hasta sostenerse en dos columnas de hormigón armado pintadas de blanco. Estas dos, junto con cuatro más, delimitan la base de un hexágono más grande que se visualiza por encima del segundo piso. Sólo dos lados sobresalen de sus cerramientos vecinos, haciendo visible este objeto como algo independiente.

De este modo, podríamos decir que este sólido es un volumen que se encuentra elevado de la planta baja y encastrado al ala izquierda del edificio, relacionándose con el. Es su capacidad de desprenderse del cerramiento lateral y la distinción de su base hexagonal con la pronunciación de sus vigas, lo que nos hace comprenderlo como un volumen más. Por encima de éste hexágono de cuatro pisos de altura, continúa el desarrollo de las paredes de las oficinas, diagonalmente hacia la punta, simétricamente al lado derecho. Mientras que en la planta baja, el espacio debajo del volumen adopta una mayor altura y es definido por la sucesión de seis columnas, una en cada esquina, produciendo un hueco de tres pisos de modo similar que en la generación del área del bar.



Este espacio, de mayor amplitud que el sector contiguo -del café- pero de menor altura que la inmensidad del vestíbulo, nos devuelve un sitio más íntimo, un anexo que se define como sector donde sentarse y mirar el paisaje exterior. Este lugar es utilizado también como el atrio a una sala de conferencias y exposiciones que hay delante en la planta baja, a la cual se puede acceder desde allí o perimetralmente.

Los círculos de asiento, que también vimos anteriormente, ahora se reconocen en su totalidad. Son cuatro dispuestos siguiendo un eje en línea recta, paralelo al lado izquierdo del espacio, y se colocan equidistantes entre sí, ocupando toda la longitud. El último ocupa lugar donde se encuentra una de las columnas del hexágono que vuela por encima de nuestras cabezas.



Estas características del espacio no dejan de recordar aquellos imaginarios futuristas expresados en su Manifiesto<sup>8</sup> del año 1914. Proclaman espacios concebidos como máquinas, con la utilización del cristal y el metal, las líneas oblicuas como expresión de dinamismo, la eliminación de la decoración, los elementos mecánicos, la evidencia del movimiento. La reforma realizada en Alta Diagonal pone en valor estos rasgos, los cuales se encuentran fácilmente al visualizar este sitio, evidenciando cierta influencia futurista en la composición de éste interior.

En el dibujo de Chalk y Herron realizado en 1963, titulado *City Interchange* (Fig. 8), resalta un edificio que contiene muchas de las características que existen en este espacio, como la expresividad de los elementos estructurales -columnas y vigas-, los núcleos de circulación vertical resaltados como elementos principales que se disponen en el centro del espacio, las tuberías de acondicionamiento a la vista como elementos de compositivos de la fachada del edificio, la pronunciación de un grupo de pisos o de cada uno individualmente, el movimiento constante de los ascensores exteriores y la planta baja *libre* con la intención de hacer ciudad.

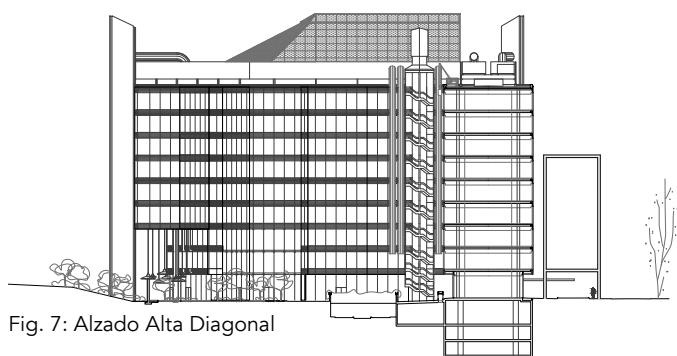


Fig. 7: Alzado Alta Diagonal

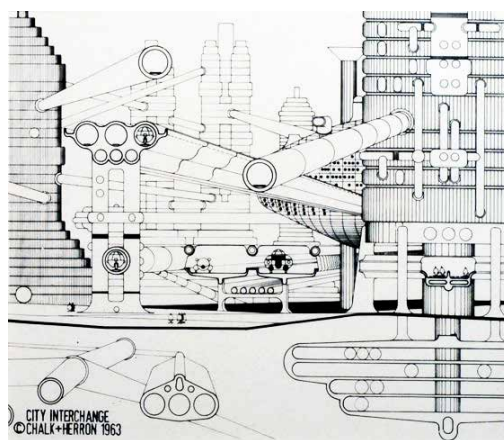


Fig. 8: City Interchange

<sup>8</sup> Manifiesto realizado por Antonio Sant'Elia, publicado en la revista Lacerba en el año 1914.



## SECUENCIA

### la cueva MUSEO BLAU

Ingresando al Museo desde uno de sus puntos de contacto con el suelo del Parc del Forum, en planta baja, se sube hacia la primera planta donde se encuentra la sala de exposición permanente. En un primer momento, se visualizan una serie de planos que van interceptándose entre sí, con una textura rugosa de color gris que, al fundirse con la luz artificial superior, adopta el color azul. El techo del sitio se encuentra totalmente pintado de negro, contribuyendo a la oscuridad del espacio. Junto con las luminarias colocadas más bajas que éste, producen un degrade del tono de los objetos que va haciéndose cada vez más oscuro hacia arriba.

La falta de iluminación es intensificada al cubrir algunas de las ventanas exteriores debido a las exigencias del museo y sus instalaciones. Esto sucede en el primer objeto que vemos, a partir del cual notamos que esta pieza que percibimos como sólido, en realidad es un hueco encargado de brindar iluminación al interior. Este espacio exterior presenta una sección cuadrada, a veces achaflanada en sus esquinas, y va reduciendo su superficie a medida que aumenta su altura. Está encerrado por paredes inclinadas que al facetarse en sus esquinas determinan hasta ocho lados en cada uno de los objetos.

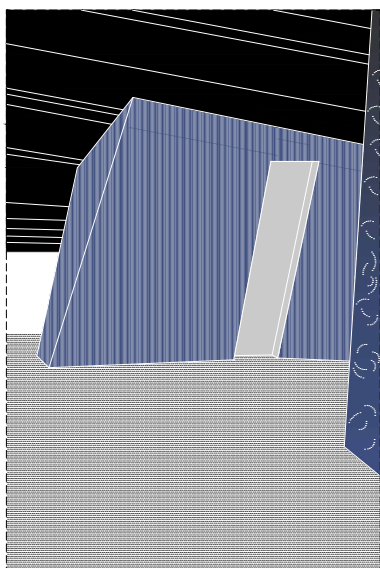
Aledaños a éste objeto van apareciendo otros más que se superponen entre sí, intercalados en su posición y guiando el recorrido por el espacio. Algunos vuelven a ser huecos encargados de iluminar y otros contienen exposiciones dentro, permitiendo el ingreso a ellos. Ambos tipos de piezas poseen el mismo tratamiento en su materialidad y por lo tanto, se perciben de igual manera, a simple vista y en un recorrido con atención a las exposiciones. Estrategia

por parte de los arquitectos para que, una vez dentro, todas aquellas piezas con las que nos topamos sean del mismo calibre y no se vean distintas entre sí, de forma que ya no nos sorprenden las piezas en sí mismas, sino la especialidad laberíntica que su disposición genera.

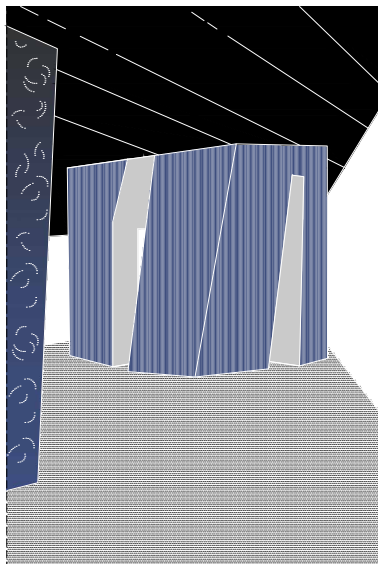
*Para los grandes soñadores de rincones, de ángulos, de agujeros, nada está vacío, la dialéctica de lo lleno y de lo vacío sólo corresponde a dos irrealidades geométricas. La función de habitar comunica lo lleno y lo vacío. Un ser vivo llena un refugio vacío. Y las imágenes habitan. Todos los rincones están encantados, si no habitados.*  
(Bachelard, 1957, pág. 130)<sup>9</sup>

Lo que plantea Bachelard encuentran gran sentido en esta espacialidad, por un lado porque contiene rincones y ángulos en gran cantidad, y por el otro, debido a que el proyecto se sustenta en la colocación de *vacíos* que no se perciben como tal, sino que presentan la misma materialidad que los objetos *llenos*. En la propia percepción del usuario, nada está *vacío*, sino que *vacío-lleno* es una distinción que podemos hacer sólo desde el conocimiento del proyecto arquitectónico.

Sin embargo, entrando en detalle, existen dos maneras de diferenciar unos con otros. Por un lado, los cerramientos del sólido tienen una altura menor al techo, dejando lugar para el paso de las luminarias y cañerías de electricidad por la parte superior, mientras que los *vacíos* llegan hasta la cubierta, cerrándose completamente a la intemperie exterior. Por otro lado, los sólidos huecos tienen en sus paredes rajaduras verticales de cristal -tapados o no-, mientras que las que constituyen pequeñas salas contienen un vano principal para permitir su acceso.



<sup>9</sup> Gastón Bachelard (1965). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de la cultura económica.



Desde este punto, los planos pertenecientes a las paredes que antes reconocíamos, se convierten en volúmenes y ya los percibimos como tal. En éste museo, el espacio resultante entre los sólidos y algunos de ellos mismos son los que conforman la sala de exposición, distinto a otras galerías donde existen salas diferenciadas por cada exposición.

La textura que presentan las superficies de las piezas es asociada a un exterior, un aspecto pesado como revoque salpicado, grueso. El interior contiene una oscuridad nocturna, y se vuelve tenebroso a partir de los sonidos de diferentes animales e insectos que se escuchan allí dentro. El sentimiento aquí dentro nos recuerda el interior de una cueva, como refugio del exterior, donde el ingreso de luz es escaso y los sonidos de animales remiten a una naturaleza real y externa.

Visualizamos un elemento, en primer plano, que se encuentra colocado muy cercano al tabique liso y negro que constituye el límite del Auditorio a nuestra derecha. Entre los dos, se forma una pequeña rendija que da la impresión de que casi llegaran a tocarse, sin embargo, se produce un mínimo espacio que, de todos modos, es inútil, ya que no permite el paso de una persona.

Éstas pequeñas ranuras también se suceden entre los objetos, ya que están colocados muy próximos entre sí, como muestra la siguiente escena. Aquí los dos sólidos contiguos, poseen aristas que, por un lado, se cierran al tocar el suelo -en planta-, y por el otro, se abren en altura. Sus lados angulosos e inclinados presentan la contradicción de estrechar el paso entre ellos pero abrirse en la zona superior al mismo tiempo, produciendo un pequeño espacio como un pasaje contenido en medio de dos piezas. Un pasadizo que va desde un lugar amplio a otro que aún no divisamos, puesto que la inclinación de éstos sólidos hacia adentro reduce nuestra visual, activando el ‘factor sorpresa’<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Utilizado como una herramienta de marketing, como una variable que utiliza el disfrute de lo inesperado.

Tanto la formación de las rendijas y las características de los aventamientos perimetrales no parecen ser una casualidad, ya que son similares. Las ventanas son resquicios de carácter vertical, con aristas diagonales y abstractas en sus formas, que se observan como fisuras o estrías. Aquella fotografía de la *Orecchio di Dionisio* (Fig. 9), en Siracusa, Sicilia, donde se ve un intersticio entre dos rocas, no está tan lejos de lo que sucede entre estos objetos. Las grietas entre estos sólidos constituyen pequeños orificios por donde podemos dejar pasar nuestra visual, y en algunas ocasiones se logra acceder, aumentando nuestra percepción de estar en una excavación de piedra.

De esta manera, cada pieza es tratada como si fuera una roca tallada que contribuye a la teatralidad del espacio, junto con la oscuridad y los sonidos constantes de animales que ya nombramos anteriormente. Sin embargo, algunas rajaduras verticales, como la que se muestra en la primera escena, dejan mostrar el exterior y desafía la escena al mostrar la realidad del contexto exterior.

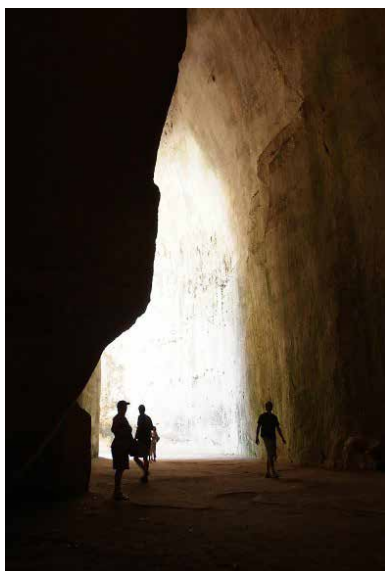
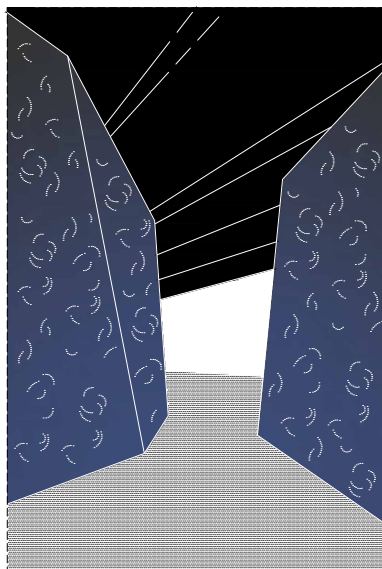
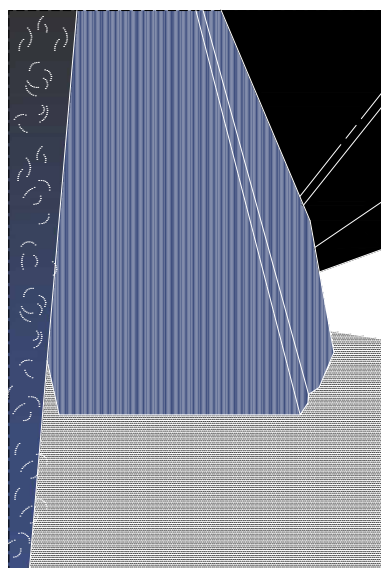
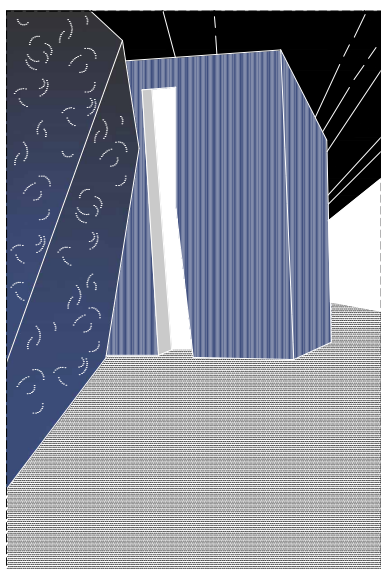


Fig. 9: Fotografía Cueva Oreja de Dionisio.

Notamos que la colocación de éstos sólidos generan algunos espacios más amplios rodeados por ellos, donde se dispone la exposición, y a partir de los cuales se abren camino distintos pasajes -mencionados anteriormente- al mismo tiempo, ramificando el espacio resultante.

Aunque también, en la proximidad de los objetos, aparecen espacios intersticiales, donde no tienen lugar las exposiciones del museo por su poca aplicabilidad, pero sí la diversión de los niños que lo visitan y juegan al escondite. Es evidente la presencia de una pared con gran ángulo de inclinación, perteneciente a uno de los sólidos, en contraste con la ortogonalidad que presenta el objeto detrás. El ángulo de esta diagonal es hacia afuera, es decir que su inclinación es direccionada hacia el espacio por donde nosotros transitamos y no hacia adentro. Con lo cual, produce un ambiente debajo de ella que parece darnos cobijo, opuesto a lo que pasaría con una diagonal hacia adentro que da la sensación de expulsarnos.



La variación constante de los objetos en cuanto a la inclinación de sus aristas y la dimensión de sus caras, se suma al cambio en la superficie del suelo. El pavimento presenta inclinaciones, rampas, y escaleras que van bajando, imperceptiblemente, el nivel por donde caminamos.

Al posicionar estas dos escenas -típicas- juntas, demostramos que en ninguna de éstas -y de todas- vemos un punto de fuga pronunciado, consecuencia de la colocación superpuesta de los objetos. Percibimos distintas piezas, una detrás de otra, y reconocemos la profundidad en relación a la posición de nuestros ojos y la dimensión de las cosas que vemos. Pero no existe ningún sector del espacio circundante donde se de lugar a una profundidad que nos vincule con el fin del espacio o con la salida. Podríamos decir entonces que el echo de no poder reconocer por donde irse del sitio, le brinda una característica laberíntica al espacio, y por lo tanto, aumenta el dramatismo de la escena teatral antes descripta.





## II. NEGATIVO

---

El espacio -entre

Tres sólidos ficticios





## NEGATIVO

*...Ya que el espacio es anterior a sus pretendidas partes, siempre recortadas en él. El espacio no es el medio contextual (real o lógico) dentro del cual las cosas están dispuestas, sino el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas. (Merleau-Ponty, 1945, p. 258)<sup>1</sup>*

En la fotografía digital, el espacio negativo es aquel contenido entre el marco y el espacio positivo. Es todo lo que rodea el positivo y se deja sin ocupar intencionadamente. Pero también, en fotografía analógica, los negativos encuentran otro sentido. Será la imagen diminuta que ofrece invertidos los claros y oscuros, y que luego sirve para ampliar la foto. Del mismo modo, en las arquitecturas que estudiamos en esta tesina, se evidencia su espacio negativo invirtiendo los roles en el dibujo, es decir, aquello que tiene valor *positivo* por ser un objeto en sí mismo, lo vemos sin importancia; mientras que todo lo que lo rodea, es lo que se recalca.

En este capítulo, nos referiremos al espacio *encerrado* entre los límites tanto externos como internos, sin entrar en la descripción -y por lo tanto en el proyecto y deformaciones- de los elementos propiamente dichos. Si lo definimos, el espacio negativo es aquella superficie habitable, el espacio *libre* por el cual recorreremos, nos movemos, y experimentamos el edificio. Lo que llamamos el espacio *-entre* es el espacio resultante entre los diferentes objetos. Cada uno de éstos elementos creará contornos, límites, que definirán el espacio interior, produciendo recorridos visuales y peatonales.

<sup>1</sup> Maurice Merleau-Ponty (1945). *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Planeta Agostini

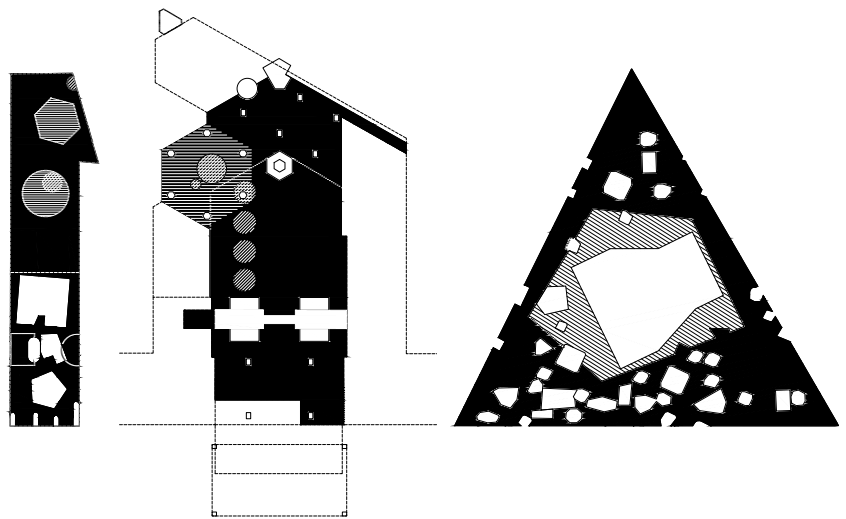
## NEGATIVO

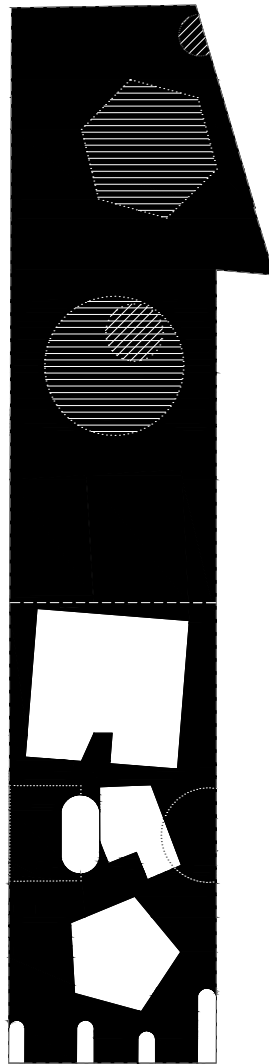
### ***\_el espacio -entre***

Los tres dibujos que se observan a continuación reflejan la continuidad espacial de estos dos vestíbulos y de la planta principal del Museo. Como vemos, son ‘manchas’ dominadas por la colocación de las piezas positivas. El posicionamiento de estos objetos quitan espacio negativo, convirtiéndolo en positivo, pero a su vez, lo configuran. De manera tal que si los elementos no estuviesen o se modificasen -variando su tamaño o posición- el espacio resultante ya no sería el mismo. Así, los objetos positivos son los que conforman el espacio resultante y por lo tanto, se ocupan de dotarlos de distintas cualidades: recovecos, amplitudes, pasajes, caoticidad, por ejemplo.

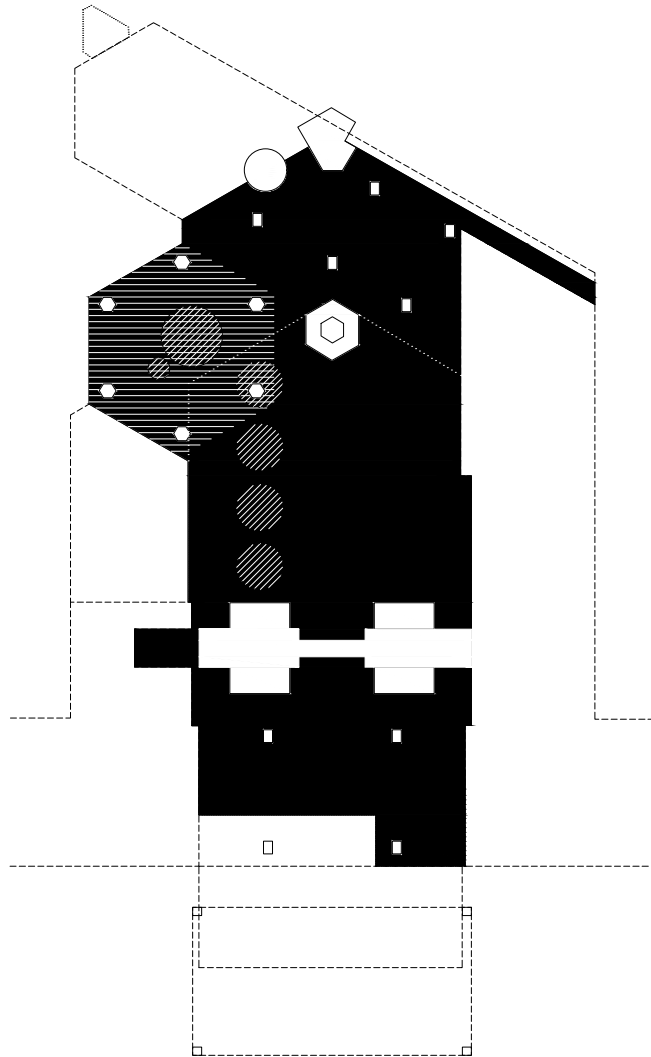
Al ver éstos dibujos vale recalcar que, en un primer momento de esta tesina, la idea de dibujar este espacio como un color negro continuo fue utilizada para mostrar estos edificios como extensión de la calle, demostrando la permeabilidad -ficticia o no- de sus plantas bajas. En los casos descubiertos en ese momento, los edificios actuaban como pasajes dentro de la trama urbana que vinculaban una calle a otra. Así, la planta baja de los edificios se transformaba en planta urbana, al incorporar la arquitectura en el espacio público y el espacio público en la arquitectura.

Después de los sucesivos descartes y adiciones de casos, aquella condición fue dejada de lado, pero de cierto modo sigue implícita en este trabajo. Sobretudo si forzamos a ver el vestíbulo de Alta Diagonal como un corredor que va desde la Av. Diagonal al jardín exterior del otro lado. Incluso si leemos los argumentos del proyecto de los arquitectos MAIO, que hablan de la planta baja de su edificio como un pasadizo hasta el centro de manzana, donde se encuentra el área verde exterior.

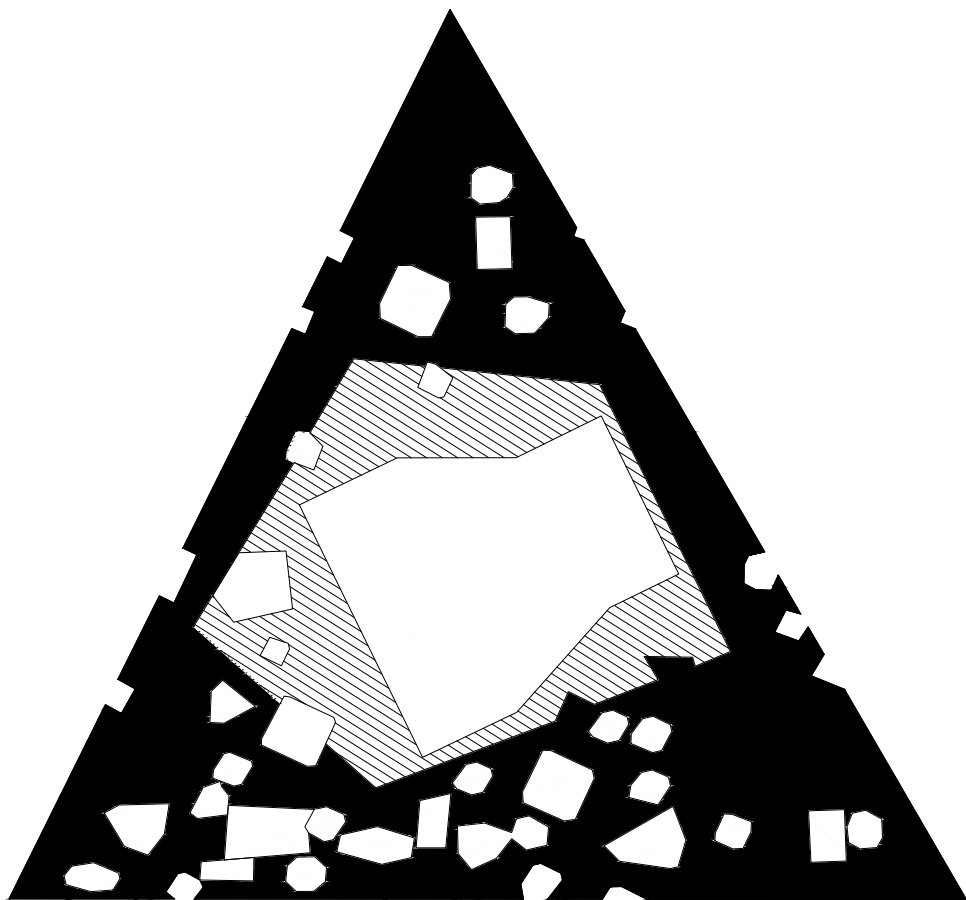




**Planta baja**  
110 Rooms



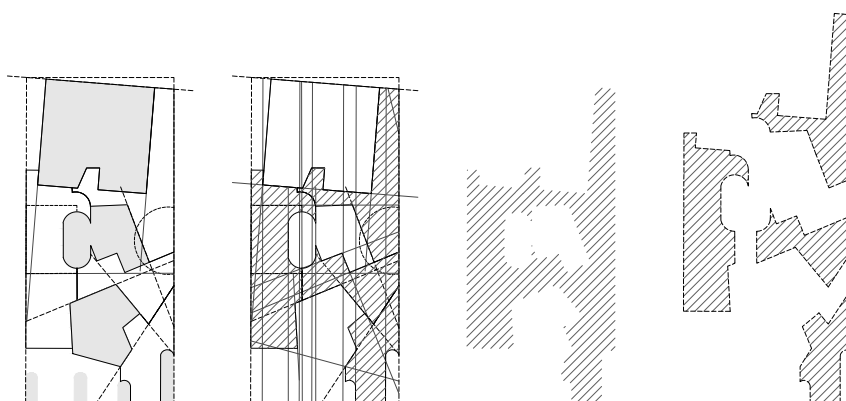
Planta baja  
Alta Diagonal



**Planta primera**  
Museu Blau

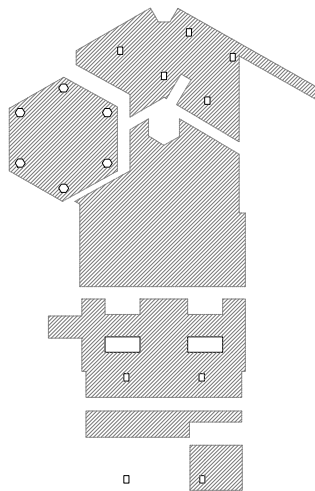
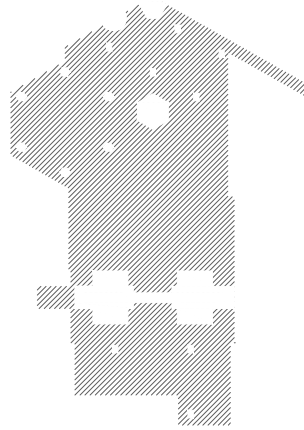
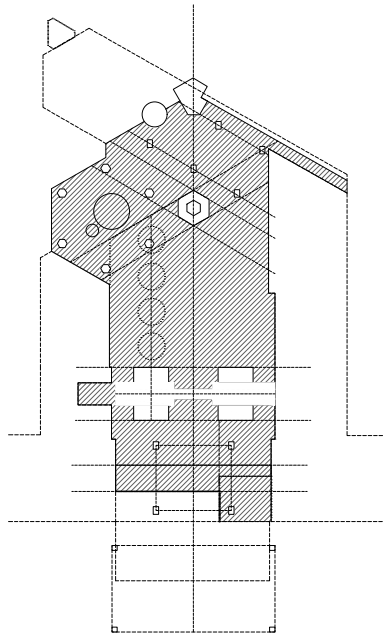
Sin embargo, esta continuidad espacial no es percibida por nosotros como tal. Aquello que identificamos dentro de la planta de arquitectura como una extensión ininterrumpida se subdivide formando distintas porciones de espacio entre los obstáculos. Las distintas piezas colocadas se encargan de que observemos el espacio fragmentado, es decir por pedazos o rincones, y que en cada uno de ellos distingamos una atmósfera distinta. Cada fragmento demuestra que la totalidad del espacio no puede descifrarse con una sola mirada, a modo explícito. Sino que lo implícito, la falta de datos, lo no-dicho, es la clave para activar nuestra curiosidad, nuestro deseo de recorrer el espacio, nuestra imaginación creativa.

La subdivisión del espacio, que se muestra en los gráficos siguientes, parte tanto de la percepción propia al recorrer el espacio, como de las directrices invisibles que trazan los objetos según de que forma están colocados, es decir, rotados, paralelos, perpendiculares, encastrados. Los objetos próximos entre sí se encargan de delimitar sectores a partir de la creación de límites ficticios. En el caso del Museo, en cada uno de estos sectores se organiza un tema de exposición distinto. En cambio, en 110 Rooms y Alta Diagonal, los sectores determinan usos diferentes.

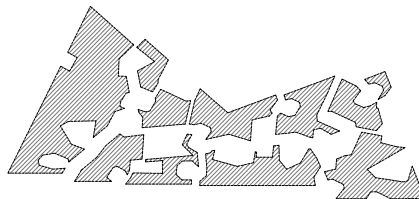
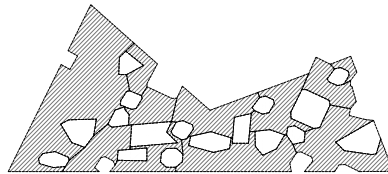
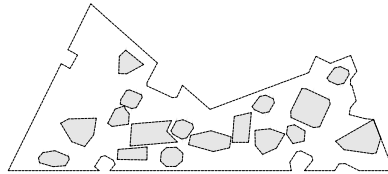
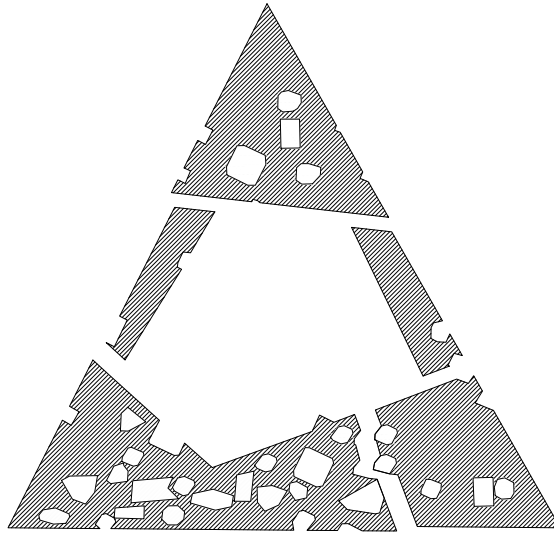


**Fragmentación del espacio**  
110 Rooms





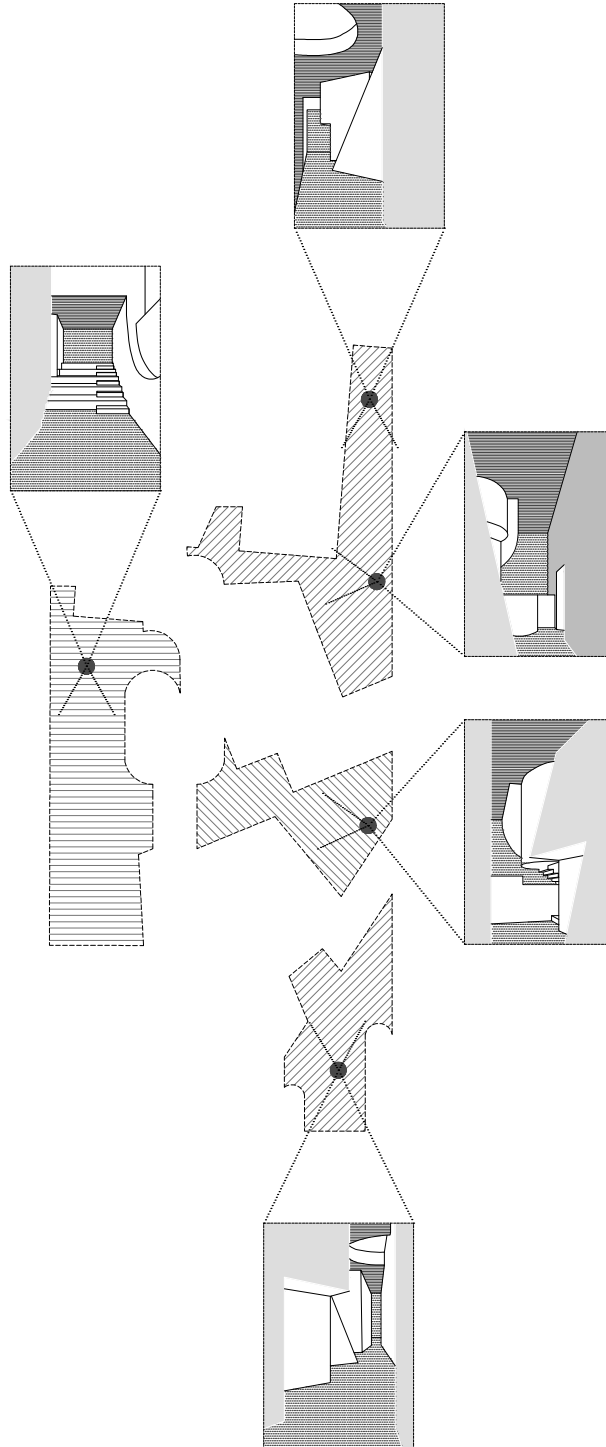
Fragmentación del espacio  
Alta Diagonal



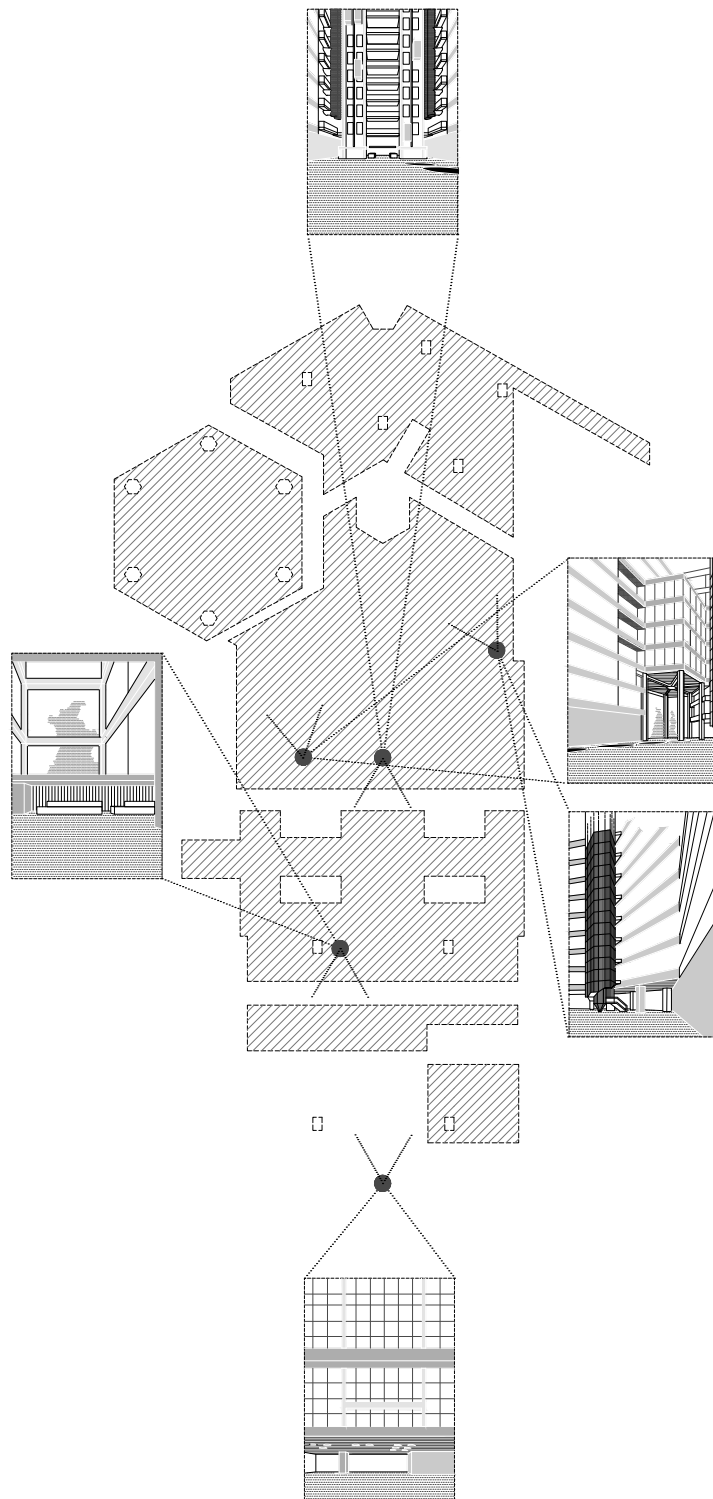
Fragmentación del espacio  
Museu Blau

Las escenas que se presentan en la sección «Secuencia» ayudan a reflejar esto, mostrando un espacio distinto en cada perspectiva. En los siguientes esquemas, se muestran estas escenas en relación a donde se coloca el observador, delimitando la porción del espacio donde está situado y hacia donde dirige su mirada.

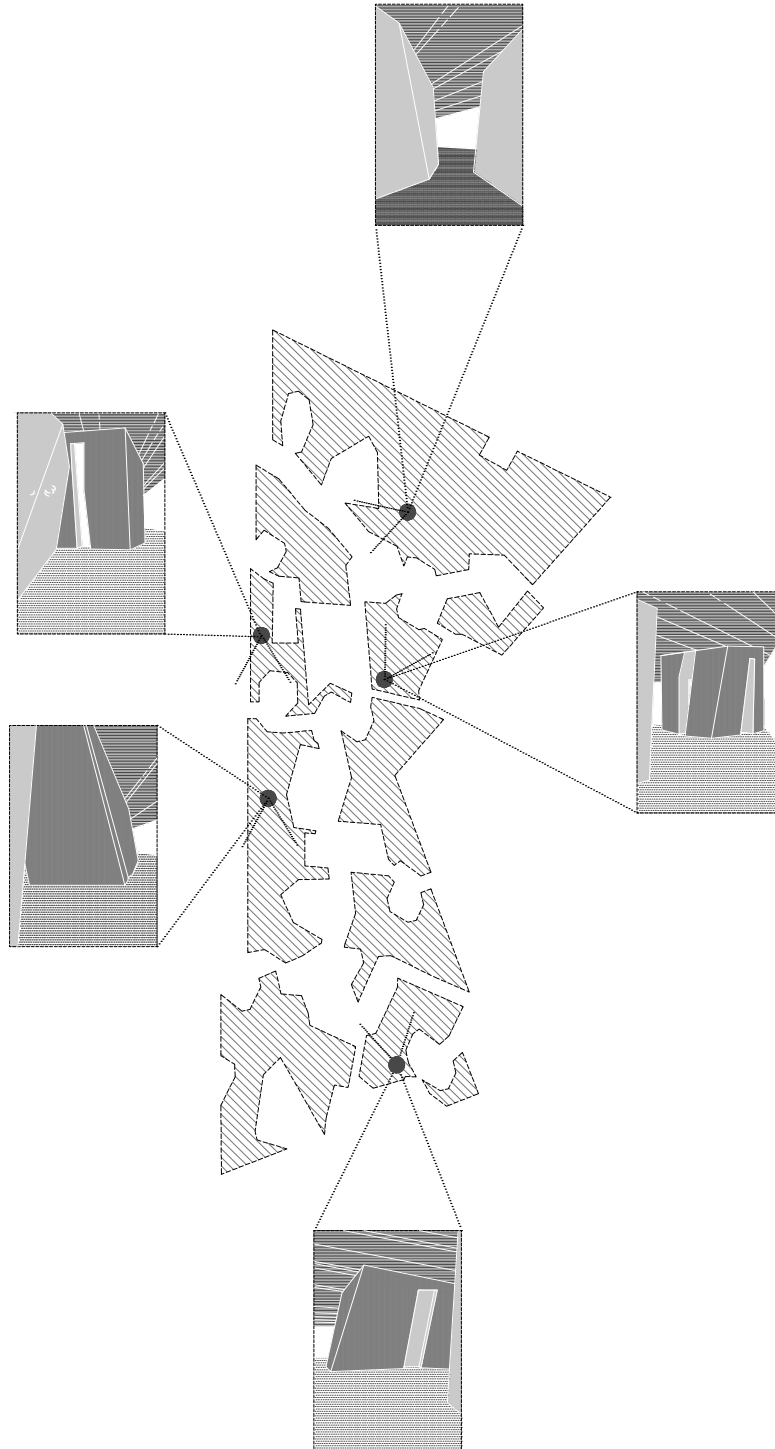
El hecho de pensar el espacio como piezas de un rompecabezas, lleva a reflexionar sobre el rol que tienen los objetos allí dentro, ya que si ellos no estarían el sitio presentaría una contuidad espacial y por lo tanto, ya no sería el mismo.



Fragmentación y puntos de vista  
110 Rooms



Fragmentación y puntos de vista  
Alta Diagonal



Fragmentación y puntos de vista  
110 Rooms

Tanto en el vestíbulo de 110 Rooms como en el Museu Blau, las porciones de espacios que se generan son figuras con gran cantidad de lados, aristadas y con ángulos agudos muy pequeños. Sobre todo en el Museo, algunas porciones presentan pequeños pedazos agregados que son aquellos intersticios entre sólidos que hacíamos mención en la sección anterior como grietas o pasajes.

Sin embargo, la cantidad de porciones dentro del Museo es mucho mayor, hablando así de una planta muchos más fragmentada por la presencia de los obstáculos. En el vestíbulo del edificio de viviendas, solamente se producen cuatro porciones que conforman el espacio resultante.

En cambio, en el edificio de Alta Diagonal, todas las partes son paralelas y perpendiculares entre sí, no existen los espacios catalogados como ‘recovecos’, sino que se suceden sitios con amplitud y lados ortogonales. Además de los elementos que determinan las diferentes zonas en el mismo vestíbulo, las distintas alturas también marcan distintos sectores, como es el caso de la recepción, la cafetería y la sala de estar, que presentan menor altura que el gran espacio de cubierta vidriada. Sólo en el edificio Alta Diagonal se genera una fragmentación del espacio por su altura, distinto a lo que sucede en los otros dos ejemplos donde la altura es constante en toda su planta, como muestran las secciones.

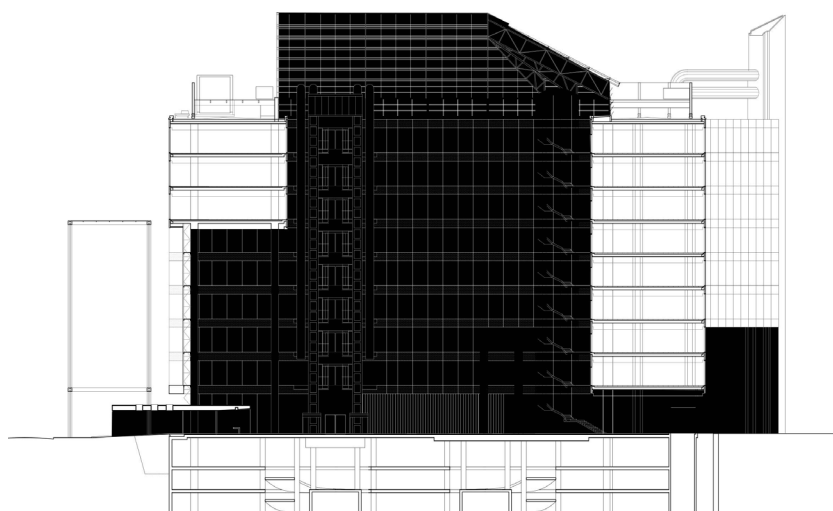


Fig. 10: Sección Alta Diagonal



Fig. 11: Sección 110 Room.

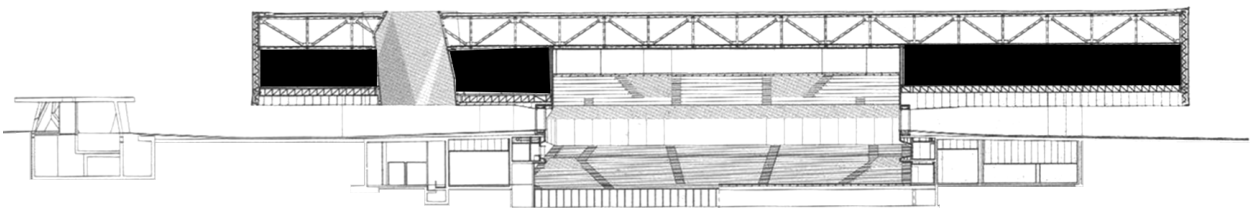


Fig. 12: Sección Museu Blau



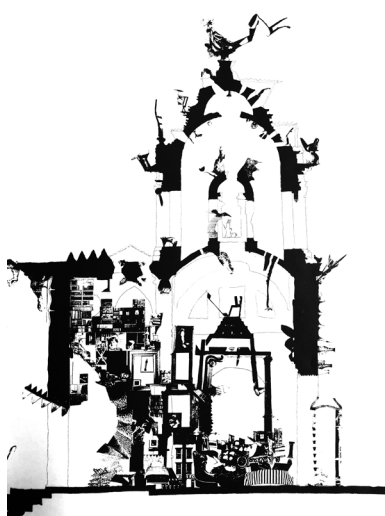
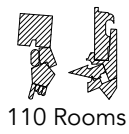


Fig. 13: Frontispicio

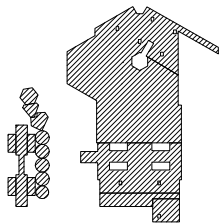
El dibujo de Elias Torres llamado *Frontispicio*<sup>2</sup> (Fig. 13), en el libro ‘Sobre el destino poético de los objetos cotidianos: en la casa del artista no adolescente no habita el diseño’, agrupa todos los objetos que colecciona Jose Ramón Sierra dentro de los restos de la capilla Sacramental de Santa Catalina de Sevilla. El *collage-frontispicio* es una sección de los restos de la capilla, donde se apilan, como método de ordenación, todas las piezas una arriba de la otra, reflejando el carácter de ‘cámara de objetos exóticos’. Esto me condujo a repetir el mismo mecanismo.

Haciendo la simple operación de tomar estas piezas y acomodarlas de manera que se vayan apilando y compactando, establecemos una comparación entre la cantidad de superficie que ocupan los objetos y el espacio resultante. Es útil para reflejar que en el Museu Blau y Alta Diagonal, es mayor la cantidad de espacio negativo que la que ocupan sus elementos. Sin embargo en el vestíbulo del edificio del grupo MAIO, las cantidades son muy similares, casi se igualan visualmente, como si fuese una pelea entre sus partes para ver quién se queda con mayor superficie.

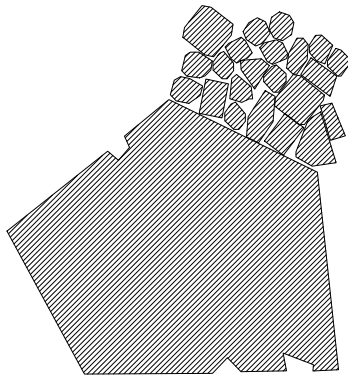
<sup>2</sup> Dibujo colocado en el prólogo del libro *Sobre el destino poético de los objetos cotidianos: en la casa del artista no adolescente no habita el diseño* (1996). Barcelona: Universidad Politécnica de Catalunya.



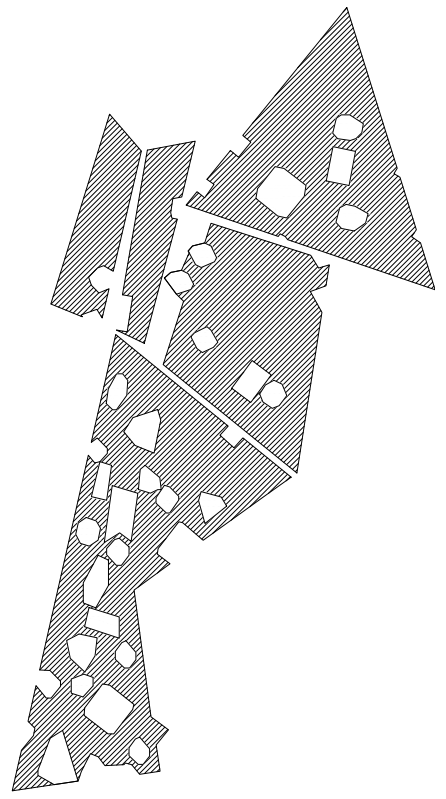
110 Rooms



Alta Diagonal



Fragmentar y apilar



Museu Blau

## NEGATIVO

### tres sólidos ficticios

#### el molde

En 1919 Marcel Duchamp regresa a New York, después de un viaje a París y trae consigo un objeto llamado *Aire de Paris* (Fig. 14). Consistía en una ampolla farmacéutica de vidrio que contenía en su interior cincuenta centímetros cúbicos de aire, tratando, por primera vez, de encerrar algo incorpóreo. Bruce Nauman y Rachel Whiteread, por su parte, han materializado aquello intangible. Son dos artistas que trabajan con las esculturas y han indagado en la realización de bloques que representan el espacio *debajo de* o *entre* muros.

Nauman construyó en el año 1965/8 aquello que él llamó *Un molde del espacio bajo mi silla -A Cast of the Space under My Chair-*. Es el primero en realizar un objeto físico de algo que no es tangible. El sólido demuestra, con sus retranqueos y rasgaduras, tanto las cuatro patas de la silla como los elementos que ayudan a sostenerlas entre sí. El bloque de hormigón que Nauman consigue materializar el espacio vacío en sí mismo y al mismo tiempo, ser una silla, ya que se percibe como un asiento. El mismo decía: '*...Si quieres pintar una silla, no pintes la cosa, pero pinta los espacios entre los peldaños de la silla!*'

Rachel Whiteread ha vuelto a realizar el mismo ejercicio de Nauman, midiendo espacios debajo de distintas sillas, pero también ha ido más allá. Ha llegado a materializar el espacio negativo de viviendas y habitaciones en escala 1:1. Ha convertido aquel espacio que nunca podremos ver, en una presencia, en un objeto definido.

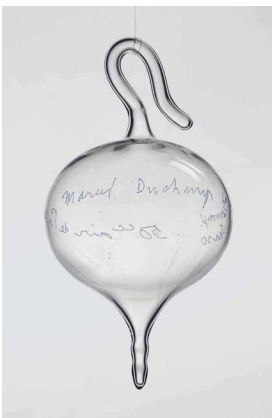


Fig. 14: Aire de Paris.

*Sus esculturas no dejan de ser realistas, puesto que representan un espacio existente y auténtico. Son fundamentalmente un intento de describir una ausencia, de hacerla físicamente visible, de hacer palpable el espacio y de convertirlo en una presencia permanente o, en definitiva, de llevar el espacio negativo a la existencia. (Jimenez Lara, 2015, pág. 12)<sup>3</sup>*

El espacio negativo que construye Whiteread se vuelve positivo, un sólido que por lo tanto deja de ser espacio en sí mismo. Ahora no se puede mover ni apropiarse de él, sino que pasa a ser una cosa que podemos tocar y que observamos de manera precisa.

*Su trabajo tiene que ver con una idea simple, atrapar lo inaprensible. Lo tienes atrapado y no lo tienes porque no puedes moverte por él. Sin duda todos sus trabajos guardan la esencia del objeto del que provienen. (Arriba, Casas, Matía, Cuadra, 2009, pág. 85)<sup>4</sup>*

Sus obras casi siempre son tituladas con 'Untitled' delante de la palabra que nombra lo que está materializando, jugando a que aquello no tiene una manera correcta para titularse o llamarse, siendo algo muy poco fácil de nombrar o describir, y que ella llama como moldes, prefiriendo esta palabra antes que vacío.

En el caso de su obra *Untitled (Ghost)*, tenía la intención de “momificar el aire en una habitación”, pero al ponerlo todo junto, descubrió que se había “convertido en la pared”, como explica en su libro *Transient Spaces*.<sup>5</sup> Como ella dirá más adelante, si el espacio deja de existir, por ser demolido o modificado en algún momento, al menos le quedará el archivo de este espacio.

<sup>3</sup> Valentina Jiménez Lara (2015). *La intervención arquitectónica de Gordon Matta-Clark y Rachel Whiteread: cortar y rellenar*. México: ENPEG La Esmeralda

<sup>4</sup> Pablo de Arriba, José de las Casas, Paris Matía, Consuelo de la Cuadra (2009). *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Madrid: Akal.

<sup>5</sup> Rachel Whiteread (2001). *Transient Spaces*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.



Fig. 15: *A Cast of the Space under My Chair.*

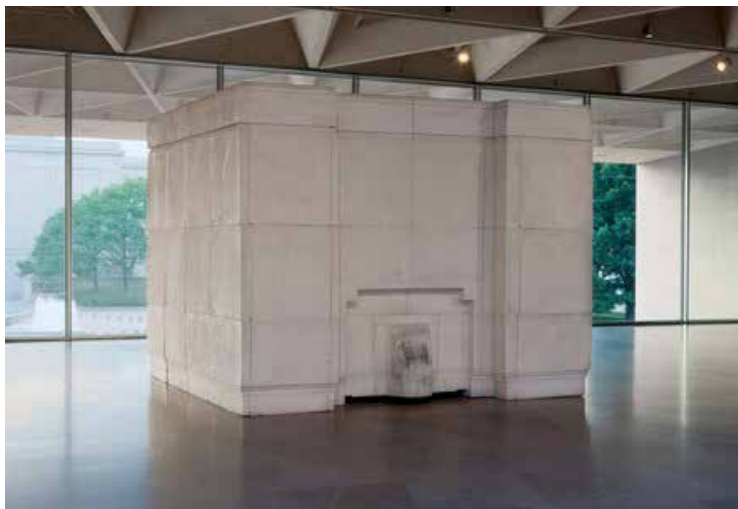
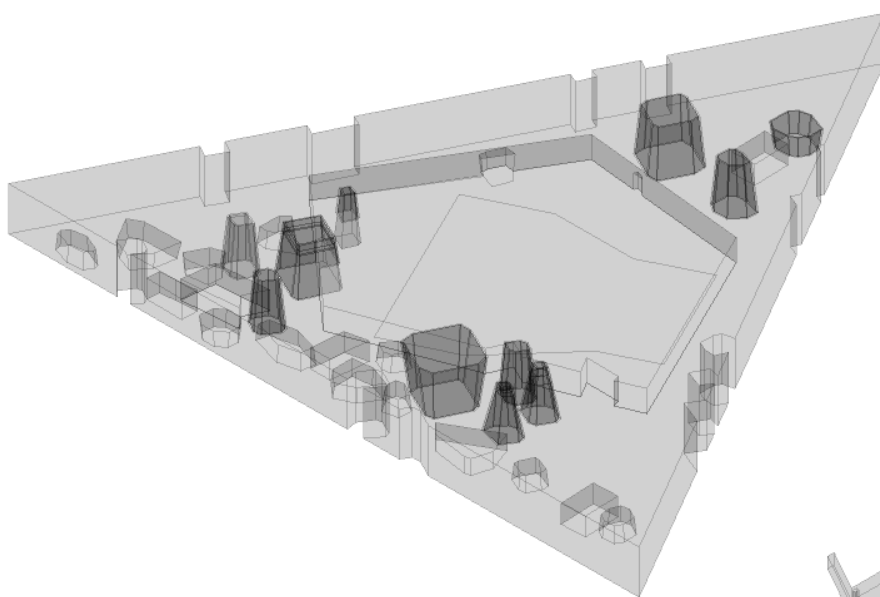


Fig. 16: *Untitled (Ghost).*

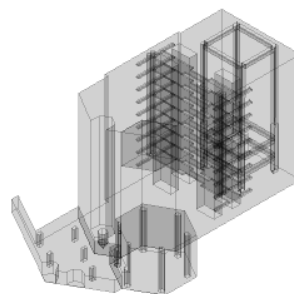
**maquetas**

Del mismo modo que estos artistas, se ha experimentado en construir los sólidos que representan a los espacios libres de los principales casos de estudio de esta tesina. Materializar este espacio *-vacío-* implica utilizar el conjunto de todos sus límites como un molde que construya un nuevo sólido, un nuevo objeto. Un inédito volumen que hace tangible lo intangible, solidificando el aire que se encuentra en estos espacios. Implica entonces dos tipos de operaciones, la que llena el espacio de materia y la que desaloja sus partes positivas.

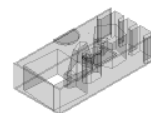
Este tipo de operación recuerda un modo de hacer arquitectura, aquella pensada desde el negativo, como la construcción de la excavación y la generación del espacio como resultado de una acción sustractiva. Podríamos decir que el *vacío* deja de ser *nada* cuando es enmarcado, delimitado, pudiendo ahora ser cuantificado, a la manera de Jorge Oteiza o Eduardo Chillida<sup>6</sup>.



Museu Blau



Alta Diagonal



110 Rooms

**Xray espacio negativo**

0 1

<sup>6</sup> Escultores españoles que han trabajado con hierro en la realización de obras donde se contraponen la masa y el espacio.

De la misma manera, también deja de ser nada si se solidifica, se lo comprime y endurece hasta hacerlo una pieza. Así, estaríamos convirtiendo el espacio en un objeto, un elemento más tal como aquellos que se encuentran allí dentro. Es lo contrario a lo que uno supone como operatoria para concebir estas arquitecturas, que sería la adición de objetos a un sitio. De todos modos, es la representación de un espacio existente y auténtico, que se modela a partir de los límites y contornos perimetrales que los objetos devuelven hacia el espacio mismo.

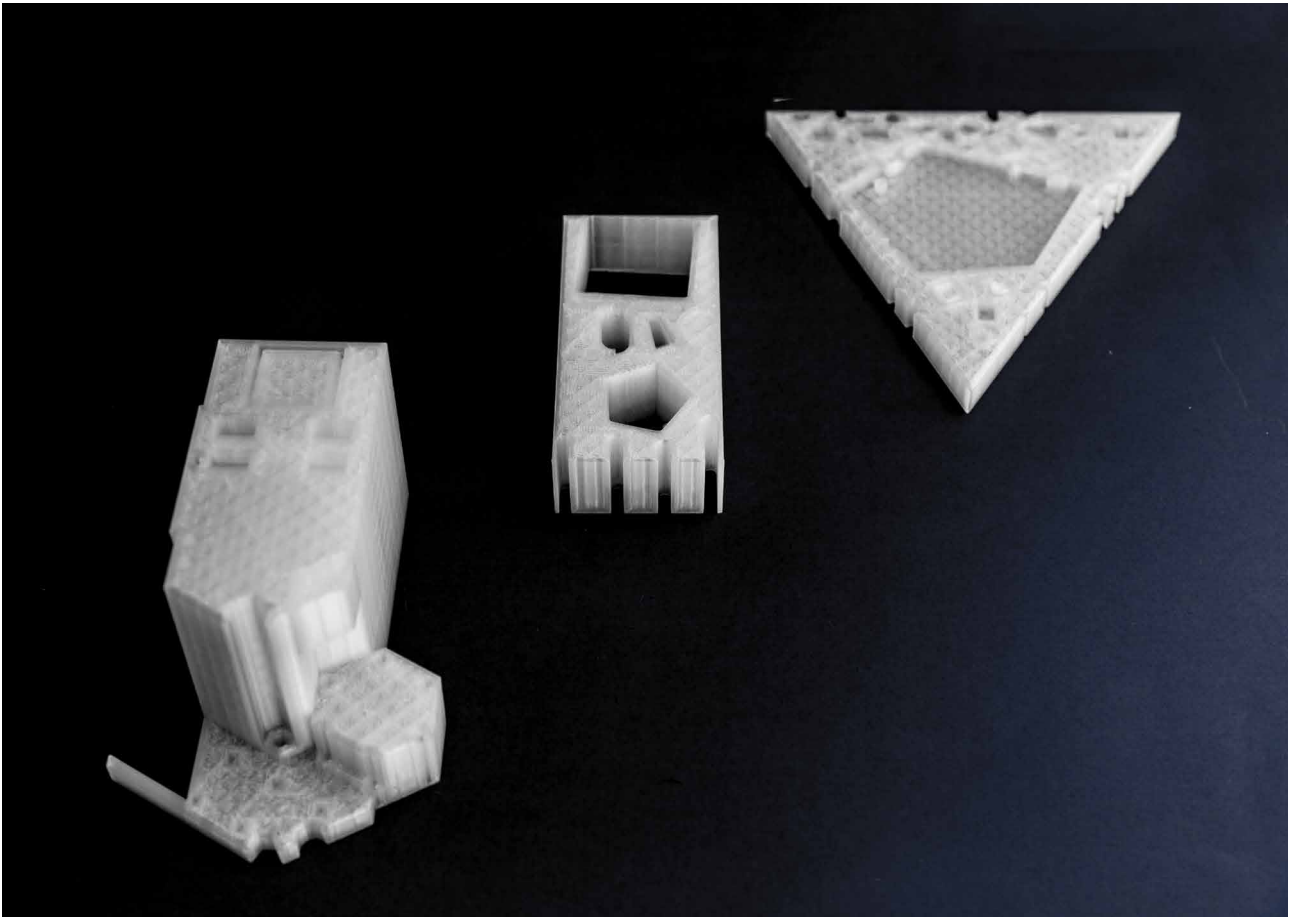
La ocasión de realizar una maqueta de cada caso nos permite tener el objeto real en nuestras manos y poder manipularlo. Posibilita tener una mirada del conjunto y por lo tanto, establecer comparaciones entre ellos. Encontrar algo evidente en uno de los casos, hará que intentemos topar con lo mismo en otro ejemplo y de éste modo, comenzar a verlo desde otra perspectiva, para quizás terminar descubriendo lo opuesto -o no-. Así, ver un edificio desde la óptica de otro, clarificará un punto de vista nuevo -tal como aprendimos en la asignatura «Arquitectura Comparada»<sup>7</sup>.

En este caso las maquetas hablan de nuevos objetos negativos, donde se representa el espacio como un sólido tangible, mientras que lo que vemos como hueco, es decir sin materia, son los objetos positivos que se encuentran colocados dentro del espacio. En la imagen anterior se observan los tres espacios en la misma escala, notando la diferencia de proporción de los edificios entre sí, teniendo en cuenta los diferentes programas que albergan. Por cuestiones de medidas, las maquetas físicas que se presentan no han podido realizarse a la misma escala, ya que al haber tanta diferencia iban a ser casi incomparables.

Por lo tanto, el ensayo que se escribe a continuación saca conclusiones a partir de la confrontación de los tres sólidos ficticios, pero siempre con respecto a la realidad de los edificios. Busca hablar del espacio de un modo diferente: al revés, dado vuelta y convertido en una cosa nueva. Ya no es figura ni fondo, ni lleno ni vacío, sino algo transformado que utilizamos para hablar sobre lo mismo.

---

<sup>7</sup> Asignatura electiva del Máster *Proyecto, proceso y programación*, perteneciente a la ETSAB.





Hablando concretamente sobre la forma de estos sólidos resultantes, en la maqueta correspondiente al edificio de oficinas Alta Diagonal se ve un volumen de gran altura al cual se le adosan dos partes más: por un lado un hexágono y por el otro, una forma de diez lados que se encastra con el anterior, teniendo dos lados comunes. Estos dos últimos son más bajos que el volumen principal, siendo considerable la diferencia de altura. El vestíbulo del edificio de viviendas, en cambio, no tiene nada anexado. Al colocar sus objetos en el centro del lote, todos están rodeados por espacio circundante. De este modo, el molde principal será lo que dará el carácter de unidad reuniendo todos los objetos dentro de él. Similar a lo que sucede en el *Museu Blau*, donde una forma triangular, de tamaño mayor a otras, es la encargada de contener todos los objetos, sólidos o huecos, dentro. Estos últimos dos proyectos mantienen una elevación constante en sus plantas principales, no hay dobles ni triples alturas, por lo tanto no existe una división de partes a raíz de las distintas altitudes, tal como sucede en Alta Diagonal.

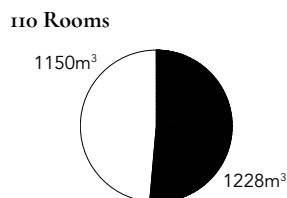
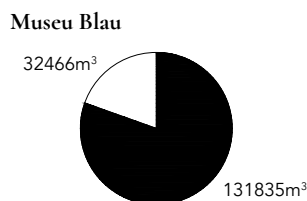
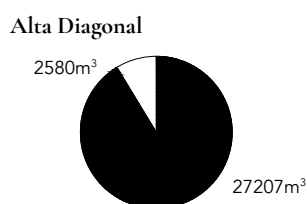
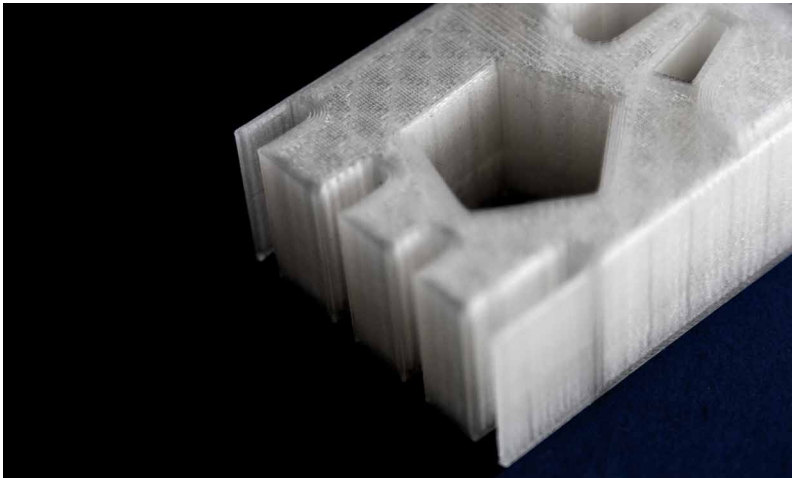
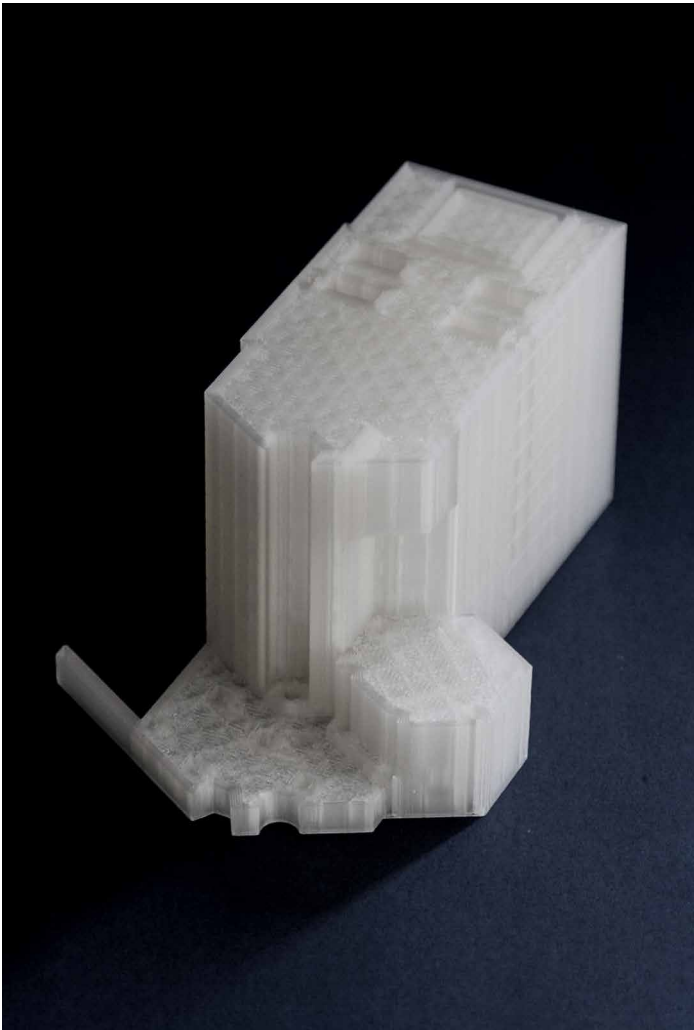


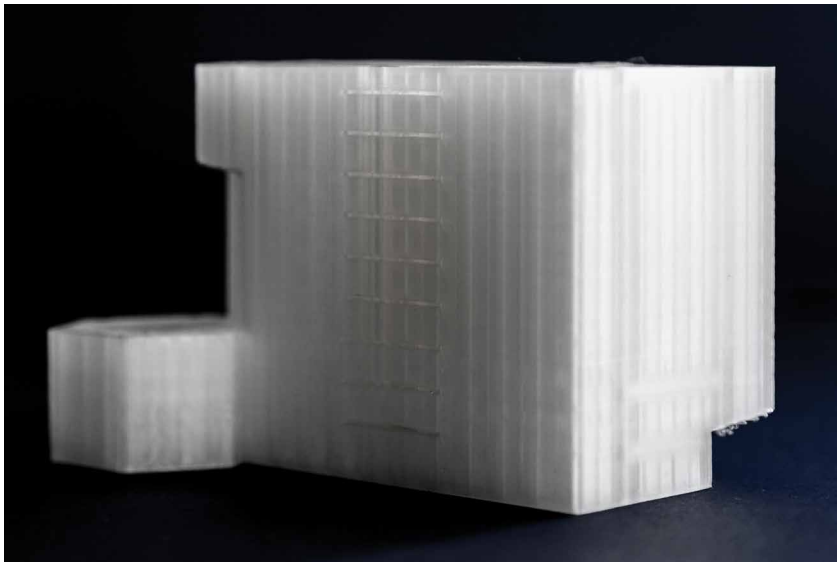
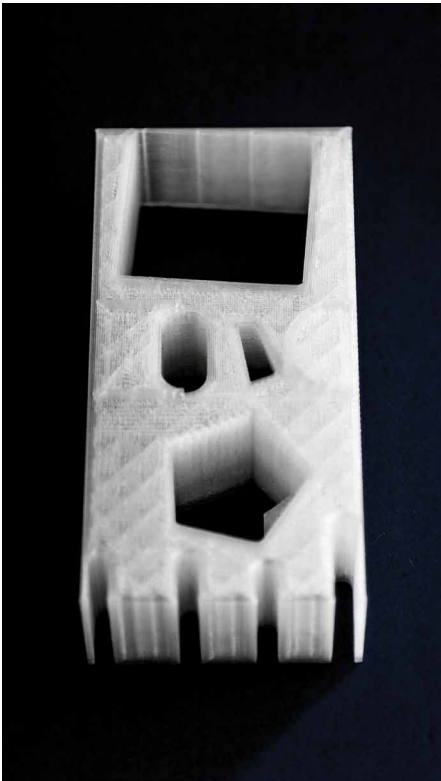
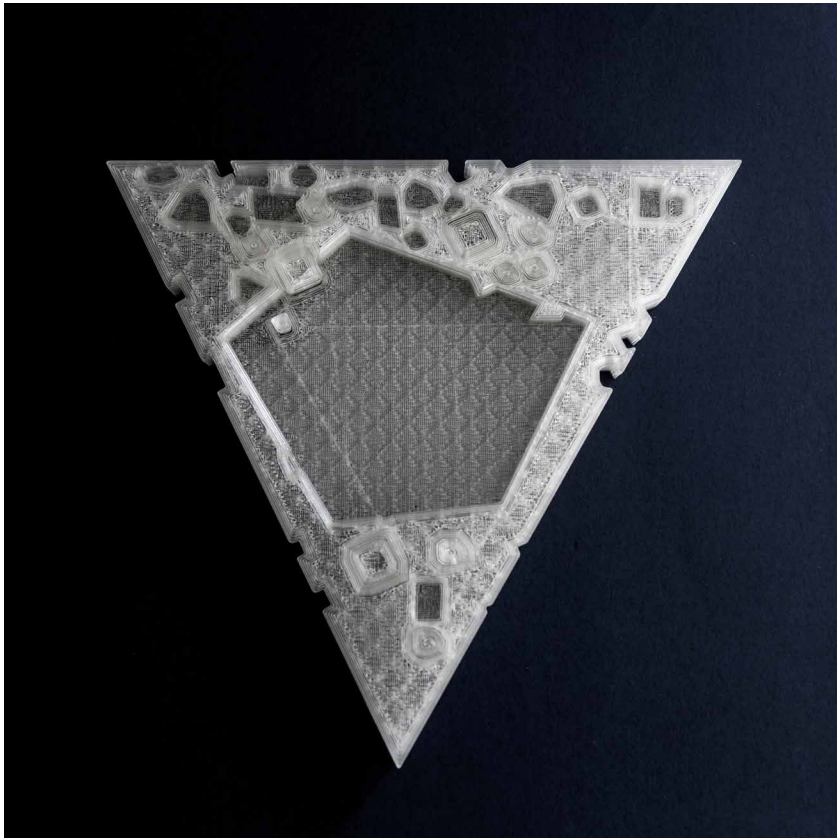
Gráfico de masa vacía - llena

Si lo que hacemos con estos nuevos objetos es intentar medir el espacio por donde realmente experimentamos los edificios, nos damos cuenta que se podrían ordenar en una escala de mayor a menor, según la cantidad de espacio que ellos representan. Reconocemos mayor proporción de espacio *libre* en el caso del atrio de Alta Diagonal y la primera planta del Museu Blau, que en el ejemplo de la planta baja del edificio de viviendas. En el caso de Alta Diagonal, las piezas no representan gran cantidad de volumen con respecto al espacio total, mientras que el caso de 110 Rooms sí lo revela. En el gráfico contiguo, se muestra y mide la totalidad del espacio de cada caso dividido en su parte *vacía* -negra-, libre, y su parte *sólida* -blanca-, compuesta por los objetos volumétricos. Podemos ver que en el edificio de viviendas las proporciones son casi iguales, con lo cual podríamos decir que el proyecto le da la misma importancia tanto a una parte como a la otra. Mientras que en los otros dos ejemplos, la cantidad de masa del espacio *libre* es considerablemente mayor.



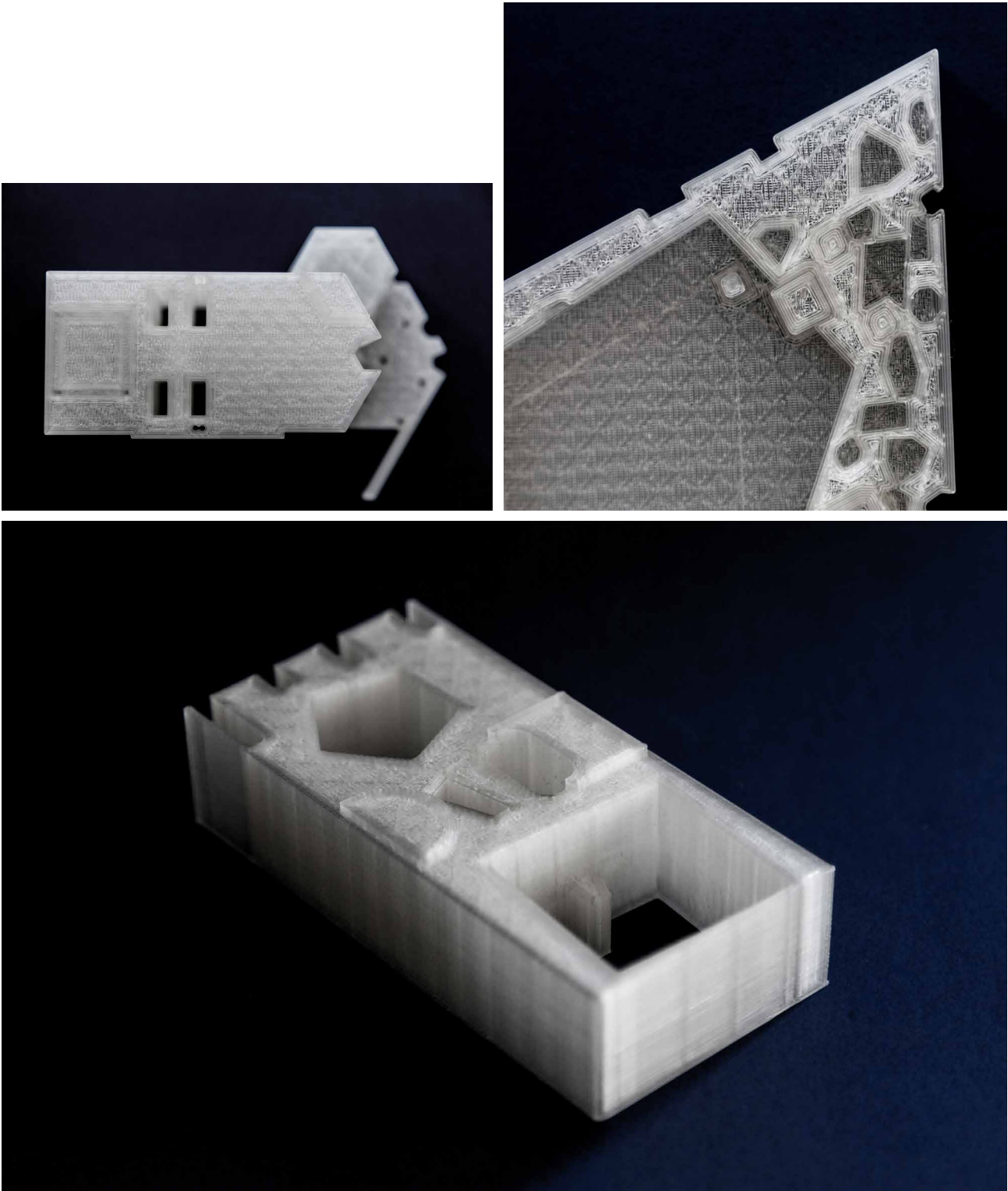
Con su carácter de edificio de oficinas, Alta Diagonal elige dejar gran superficie de espacio desocupado en un sector del vestíbulo, a modo de plaza semi-pública, aunque esto no necesariamente implique la apropiación de la misma. 110 Rooms en cambio, no deja ningún gran espacio vacío, sino que este es el mero resultado posterior a la colocación de los objetos, que parecen dominar la planta baja. Por lo tanto, su espacio habitable es la suma de sub-espacios caracterizados por las constantes diagonales, que no son más que las caras de los cuerpos encargadas de ampliar o achicar el espacio. En la primera planta del Museu Blau no se concibe un gran espacio vacante, ya que por su condición han decidido elevar el edificio y apoyar la mínima superficie en el suelo, dejando la planta baja como una explanada libre. Sin embargo, lo que percibimos en este sólido como un gran hueco es el auditorio, posicionado de manera central en el espacio, representando el corazón del triángulo contenedor. Rodeando a éste se encuentra el resto de las piezas, concentrando mayor cantidad en la sala de exposición permanente. El espacio que se encuentra a través de éstas produce circulaciones en distintas direcciones, dándole una condición laberíntica que en determinadas ocasiones se amplifica para otorgar más lugar al desarrollo de exhibiciones.

En Alta Diagonal es claro el hecho de que la gran estructura que permite el movimiento vertical con ascensores, es la pieza principal del espacio y por ende, tiene el papel de dividirlo en dos partes imaginariamente, otorgándole dos usos distintos a cada una de ellas. En el edificio de Herzog y De Meuron, el objeto principal, sin dudas, es el correspondiente a la sala de conferencias. Tiene el papel de dividir el triángulo original en tres partes principales y dos secundarias (Ver gráfico 'Fragmentación del espacio'), como alas que lo rodean, donde se dispondrán las distintas salas. Sin embargo, en 110 Rooms ningún objeto tiene jerarquía tal como para llamarlo principal. Si lo analizamos desde el tamaño diríamos que este papel se lo lleva el cubo final. Si es por función se le otorgaría al cilindro de escaleras ya que se extiende a lo largo de todo el edificio. Pero si es según la división de usos que la pieza genera, lo definiría el pentágono del ingreso, que produce, en el centro del espacio, un local comercial en su interior y el ingreso al hall del edificio por el otro. De esta manera, no podríamos otorgarle a ningún objeto la primacía de dominar el espacio, como sí lo tienen los otros dos casos.



En la maqueta correspondiente al edificio de viviendas, podemos ver que los huecos llegan hasta la cubierta, en un acto que demuestra su independencia y la voluntad de no estar dominados bajo ella. Mientras que las piezas que encontramos en Alta Diagonal o en el Museu Blau, quedan sometidas al techo, simplemente se colocan debajo y finalizan antes de tocarlo, con lo cual sólo las visualizamos si rotamos las maquetas, con la ayuda de su material transparente.

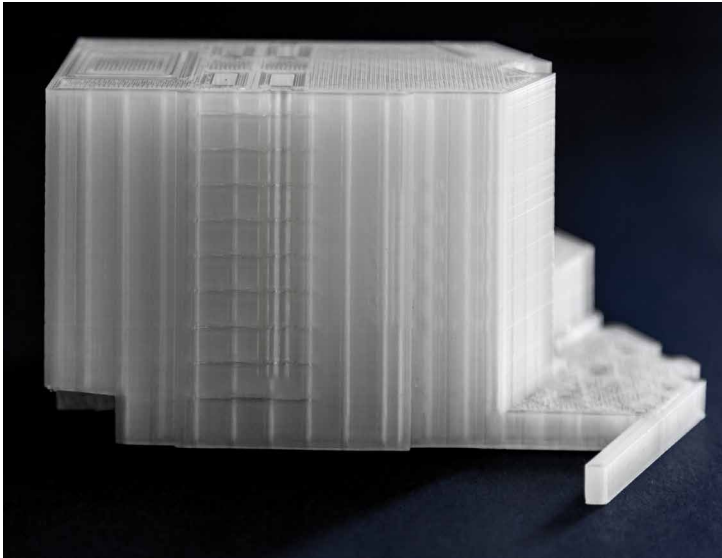
En los tres casos se observan los vanos correspondientes a elementos estructurales que son reconocibles en sus formas y posicionamiento. En el edificio de oficinas, se visualiza la estructura y las infraestructuras como algo que no se quiere ocultar, sino que son parte del proyecto y diseño de los espacios. Como por ejemplo el prisma hueco, materializado por sus aristas y vigas que las atan, los conductos de ventilación, visualizados como cilindros anexos al límite del volumen, y las columnas que se muestran como huecos que acompañan las partes más bajas. En el museo la estructura se deja entrever dentro del sólido como aquellos huecos rectos, que no se manipulan a través del facetado de sus caras, como si lo hacen las piezas de exposición. En el edificio de viviendas, podríamos adivinar que los cuatro huecos verticales que observamos sobre la fachada, organizados en línea recta, envuelven soportes verticales en su forma de prismas redondeados. Mientras que en el resto de su longitud se apoya, dadas las condiciones de su lote, en sus dos paredes medianeras. Además, se identifica como elemento estructural el volumen correspondiente a la caja de escaleras y ascensor -pirámide truncada y cilindro-, el cual se sostiene por sí mismo ocupando toda la altitud del edificio. Sin embargo, si uno no conociera el proyecto no podría adivinar cuáles objetos alojan las circulaciones. De tal modo, se podría afirmar que el hecho de realizar otros volúmenes dentro de la planta baja, como piedras huecas que albergan funciones, es intencionado para disminuir el impacto visual de éstos dos núcleos de circulación vertical.



Es así como el trabajo de los arquitectos del grupo MAIO con estos sólidos, deja a todos los objetos con una presencia similar y un carácter plástico de igual valor, sin que ninguno de ellos se destaque. Mientras que en la actualidad, éstos son frecuentemente piezas que se anexan a los edificios de viviendas sin ningún tipo de diseño ni consideración con respecto a su tamaño y presencia masiva, considerando que son de hormigón armado.

Si bien las tres maquetas pueden verse como un trabajo inverso, en el sentido de generar un sólido al cual se le sustraen partes, el modelo que más enfatiza esto es el correspondiente a 110 Rooms. Debido a que sus huecos responden a formas plásticas de gran tamaño con respecto al volumen principal, que será el que se constituye con respecto al ancho, alto y largo del lote. Además porque estas sustracciones se visualizan tanto desde arriba como desde abajo, ya que alcanzan la cubierta, aumentando la sensación de ser un volumen en el cual se horadaron piezas moldeadas con expresividad. Lo cual no sucede en el Museu Blau, donde los huecos parecen flotar al no tocar el techo. En este caso, todas las sustracciones se encuentran tan próximas unas con otras que remiten a la morfología de un hormiguero, como una sucesión de huecos y caminos que se conectan entre sí. Por su parte, la maqueta de Alta Diagonal no es vista como una pieza horadada, sino que toma la forma del *vacío* que existe entre los dos edificios existentes, de manera tal que podría constituir, tranquilamente, un edificio nuevo y dejar de ser espacio *libre* para ser espacio *lleno*, pudiendo alojar nuevos programas y usos.

De todas maneras, lo que nos devuelven estos nuevos objetos es un espacio solidificado que, en cada uno de los casos, existe gracias a la existencia de las *piezas sólidas* que se encuentran allí dentro. Estas piezas son las que moldean el espacio, un espacio que no existiría si no fuera por ellas.







### III. MONTAJE

---

Flotar a gran escala

Equilibrio en la composición

Rodear un centro

Espacios dentro de espacios



## MONTAJE

Si vemos estos edificios desde la óptica aditiva, existen sus espacios porque nacen como un concepto binario que incluye indiscutiblemente dos partes constitutivas:  $x$  cantidad de objetos y un soporte. Al poner en relación éstas dos partes, se establecen conexiones y diálogos entre ellas, complementándose la una a la otra. Al igual que en la realización de un collage o montaje, como herramienta de composición, donde se utiliza la yuxtaposición de elementos dispares como técnica, basada en que la suma de distintos elementos dan como resultado la totalidad de la obra. Método que justamente utilizan los arquitectos del grupo MAIO para contar su diseño de la planta baja del edificio de viviendas que tomamos en nuestros ejemplos, combinando figuras con distintas texturas en mármol, elemento principal que utilizan en el revestimiento del vestíbulo (Fig. 17).

Cada elemento transforma el espacio al estar dispuesto allí y el mismo no sería igual si no estuviesen los objetos. Estos objetos generan una cualidad espacial diferente en el interior, ya que la adición de ellos contribuye a formar *otro* espacio distinto del que los aloja. La colocación de las piezas dentro del espacio implica estudiar su posicionamiento: la distancia entre los cuerpos sueltos y su proximidad con los límites que los contienen, la relación de los elementos con la cubierta, a veces atravesándola, otras quedando sometidos a ésta, o inclusive la combinación de ambas opciones.

Entender estos edificios como la suma de dos partes independientes nos ayudará a comprender y desarrollar esta sección de la tesina. Sin embargo, no debemos olvidar que las dos partes acaban por interferir y determinar el espacio resultante. Aunque podamos hablar de ellos como piezas colocadas en un interior, separadas mentalmente de su soporte, la realidad es que generan una arquitectura que posee una naturaleza inseparable de este hecho.

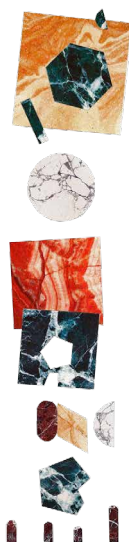


Fig. 17: Collage 110 Rooms.

## los objetos y el lienzo

Un objeto se reconoce como tal cuando es una entidad independiente, con suficiente autonomía como para poder separarse del conjunto aunque sea sólo mentalmente. Como rasgo general cada uno de estos objetos es tratado plásticamente, diferenciándolos y acentuando su independencia al separarse del conjunto. No se encuentran relacionados físicamente con el soporte, sino que están posicionados aisladamente sobre un espacio que se visualiza como libre, de manera tal que lo complementan y lo configuran.

Como escribe Juan Navarro Baldeweg, *'Un objeto es una sección, es una porción definida en un espacio abierto de coordenadas físicas. ...En consonancia con esa materialidad diversa y diferenciada, los componentes de un objeto arquitectónico obedecerán a leyes constructivas, a geométricas y a impulsos figurativos que gozarán de autonomía, de una incondicional independencia. Podemos justamente denominar elementos, elementos de proyecto, a esas porciones particulares extraídas de la continuidad de unos estratos ilimitados. Como en el universo acumulativo de Brancusi, como en multiplicidad gráfica de Hiroshige, los elementos convivirán libremente, sueltos.'*<sup>1</sup> Aquí, se refuerzan dos características: su distinción en la continuidad y su posición o estado de las mismas al encontrarse libres o sueltas, lo que implica que se sitúan aisladas del resto.

El soporte, es el lienzo en pintura, o el lote o suelo en términos arquitectónicos. Aunque veremos que también puede ser el espacio entre dos construcciones, inclusive una edificación ya existente o un edificio propiamente dicho. Representa aquel marco sobre el cual se colocan las unidades y tal como indica la RAE, es también apoyo y sostén de lo que contiene. Es el contexto, el contenedor o marco. En este sentido, es aquello que queda en segundo plano y a partir del cual se reconoce el posicionamiento de las piezas y, por ende, el espacio excedente que queda entre ellas.

Estos volúmenes poseen entonces sus propias características de forma, de posicionamiento y de relación entre ellos y su contexto. Si estudiamos estas características para cada elemento, en cuanto a forma, se hace referencia a su lógica estructural, material y su particular escala. En relación a su posición dentro de la planta se concluyen seis: proximidad, alejamiento, unión, solape (yuxtaposición)

---

<sup>1</sup> Juan Navarro Baldeweg (2017). *Un objeto es una sección*, Escritos. Valencia: Pre-textos

inclusión y rotación. Por último, van a adquirir relación entre ellos que se reducirían a tres distintas: integridad, el elemento no se modifica al relacionarse con otro; deformación, el elemento sufre una transformación para relacionarse con otro objeto, articulación, el elemento se relaciona con otro elemento por medio de un tercero que les sirve de enlace, y así, se crea un nuevo elemento.<sup>2</sup>

En este apartado, donde nos forzamos a ver estas arquitecturas como montajes, la colocación de estos elementos, en cuanto a su manera de ser posicionados, nos lleva a hablar de dos conceptos opuestos entre sí, pero que de todos modos uno no excluye al otro: composición o disposición.

### **composición o disposición**

Composición “...significa poner juntos varios elementos o, lo que es igual, formar de varias cosas una sola que sea algo más que la simple suma o acumulación. La composición, por tanto, implica la existencia de elementos y relaciones.”<sup>3</sup> Es decir, hablamos de composición cuando el orden de estas piezas y su articulación es lo que hace posible su unificación y su lectura en conjunto. Lo cual se hace evidente cuando reconocemos ejes, simetría axial, paralelismos, ortogonalidades, rotaciones en relación a otro objeto o vinculaciones con el resto de los elementos.

En cambio, la Disposición no necesariamente implica cierta relación entre los elementos, es simplemente una colocación independiente de cada objeto sin un vínculo específico entre ellos. Aquí, todas las características que nombramos anteriormente en cuanto composición no se encuentran. De esta manera es posible que estas arquitecturas se concentren en la ubicación intencionada de cada parte de manera que resalte su carácter autónomo, eliminando cualquier tipo de orden.

El desarrollo de ésta sección se basará en el análisis de los tres ejemplos principales sobre los cuales se construye esta tesina, desde ésta óptica que explicamos anteriormente, mediante la incorporación de casos secundarios que ayudan a la explicación. Como especificamos al principio, se asociarán en duplas o tríos interviniendo la escala de los dibujos, para poder leerlos en una misma proporción que ayude a evidenciar similitudes o distinciones entre ellos.

<sup>2</sup> Metodología de análisis planteado por Borie A., Micheloni P., Pinon P. y Alonso Pereira J. (2008). *Forma y deformación de los objetos arquitectónicos y urbanos*. Barcelona: Reverté

<sup>3</sup> Manuel de la Prada (2008). *Arte y composición: el problema de la forma en el arte y la arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko

## MONTAJE

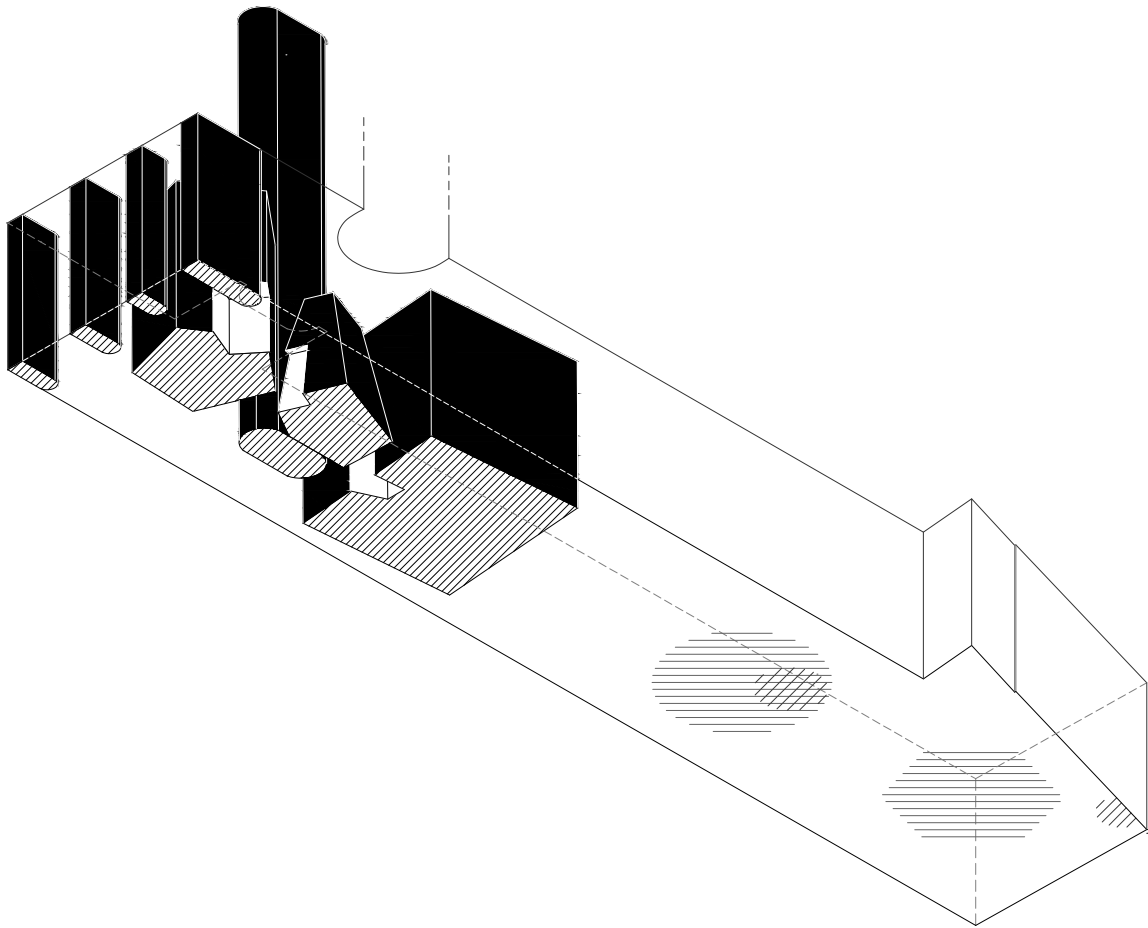
### *flotar a gran escala*

110 ROOMS / APARTAMENTO 700M<sup>2</sup>

La planta baja del edificio 110 Rooms está concebida como una composición en planta de elementos que van ocupando distintos lugares y formas, estableciendo relaciones entre ellos. Con excepción de las 4 columnas del ingreso, los volúmenes están dispuestos sin tener contacto con los límites del recinto, encontrándose aislados o *suelos* dentro del espacio. Se encuentran rotados con respecto a la ortogonalidad del lote, cada uno con un ángulo de giro distinto en cada caso. Además, estos objetos están sobredimensionados en el recinto, ya que poseen una escala mayor en comparación a la altura y proporción del espacio del vestíbulo, así son vistos como grandes esculturas que asumen por si solos la significación del espacio.

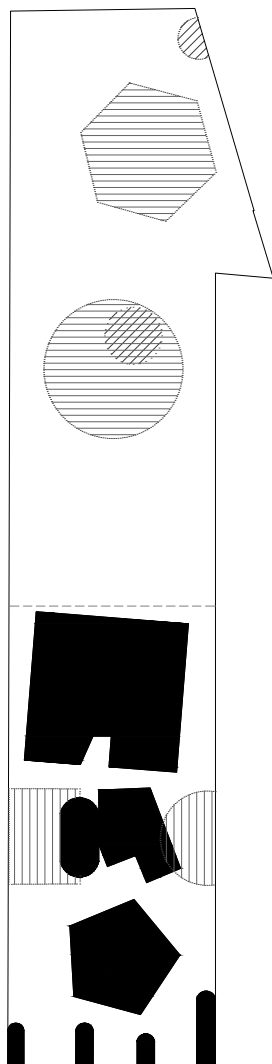
A la escala exagerada y su rotación, también se le suma la proximidad entre cada objeto. Están colocados centrados en el ancho del lote, de manera casi equidistante a los dos límites medianeros. Se van disponiendo uno arriba del otro y con poca distancia entre sí, dejando un paso acotado que se abre o cierra el espacio resultante en distintas direcciones.

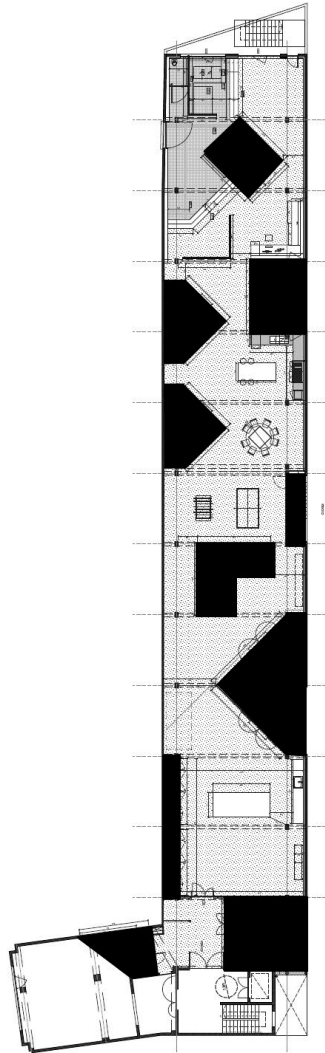
Al mismo tiempo, hay un modo de accionar sobre ellos que es mediante la unión o sustracción de partes, es decir que se le realiza a cada pieza una deformación, como un proceso de moldeado de cada elemento en particular. Comenzando por el primer pentágono, se le sustrae una esquina produciendo una socavación que da lugar a la colocación de un mostrador de apoyo. Los dos objetos siguientes por encima de éste, se encuentran unidos al estar 'pegados' por una cara contigua. Es el caso del prisma curvo de la caja de escalera, que se eleva verticalmente recorriendo todos los pisos del edificio, y la pirámide truncada donde se encuentra el ascensor. Estos



Axonometría sólidos  
110 Rooms







**Apartamento 700m<sup>2</sup>**  
Arquitectura G

Fig. 18: Planta intervenida.

dos volúmenes se reconocen en planta como una sola forma, sin embargo, espacialmente obtienen distintos tratamientos que los diferencian uno de otro: uno revestido con mármol y el otro pintado de color rosa. Una vez más, a la pirámide también se le quita una parte: además de no poseer su punta, se le retira la esquina izquierda produciendo un vaciamiento que permite un pequeño espacio anterior a la puerta propiamente dicha del ascensor. Por encima de este bloque, el cubo que contiene dos departamentos internos, es perforado en su centro donde tendrá lugar un pequeño hall de ingreso a los mismos.

A su vez, la operación de substracción puede ser reconocida también en la generación de huecos de aire-luz, indicados como volúmenes que perforan la losa superior. Concluiríamos entonces en dos conceptos que se piensan en conjunto: por un lado la adición de volúmenes *llenos* a un recinto, como estrategia de composición del espacio; por el otro, la creación de un volumen para ser *vacio*, es decir, para ser quitado posteriormente al espacio. Esta manera de operar, será retomada posteriormente en el proyecto del *Museu Blau*.

La reforma del estudio llamado 'Arquitectura G' que convirtió un taller de corte y confección en un departamento para un soltero de 700m<sup>2</sup> sigue la misma forma de accionar. Salvando las distancias, pasamos de una planta baja a una vivienda, pero donde el proyecto no es más que la adición de distintas cajas cuadradas o rectangulares a un espacio que ellos llamarán como diáfano. Estos elementos tienen la intención de domesticar un gran espacio vacío, definir espacios que sean abarcables a la escala humana, sin perder la concepción de estar en un único espacio de carácter singular. Aquí también los objetos nunca entran en contacto con las paredes de perimetrales, ni con el techo, preservando la continuidad visual y reforzando la idea de objetos sobre un gran espacio. Por otro lado, se ha manipulado el perímetro del lote, desplazando las carpinterías hacia el interior, produciendo un triángulo y un rectángulo que introducen el exterior al interior. Sobre el final del espacio, se ingresa a la parte más íntima, donde además de establecer recintos cerrados, se introduce la plataforma, es decir el cambio de altura. Este elemento es el que marcan el grado de privacidad de la vivienda, estableciendo sobre él la habitación, baño y vestidor principal.



Fig. 19: Fotografía 110 Rooms



Fig. 20 y 21: Fotografías Apartamento 700m<sup>2</sup>

Estos elementos, si bien son vistos como ‘cajas’ en el espacio, son formadas por tabiques planos que se encuentran abiertos, dejando ver su interior hueco. Caso contrario a lo que sucede en la planta baja del edificio de MAIO, donde aquí los volúmenes son masivos, pesados, sensación causada por los materiales empleados y por la no apertura de ellos. En este sentido, la operación de 110 Rooms para abrir espacios en los mismos objetos consiste en quitar masa, y es percibido como tal, ya que se recrea la sustracción materializando los lados y aristas de la misma. En cambio, en esta vivienda la apertura es producción de un paso, una abertura que permite la circulación y el ingresar a los objetos.

Los objetos que aquí aparecen son siempre cuadrados, rectángulos o triángulos y se disponen siguiendo paralelismos: los elementos ortogonales están colocados paralelos al perímetro del lote, en cambio los triangulares se encuentran girados a 45 grados y sus lados son paralelos unos con otros. De manera tal que se encuentran dos tramas superpuestas: la ortogonal y la rotada, sobre la cual se componen los elementos. En este caso, la escala de los mismos busca producir un espacio doméstico, con lo cual no es exagerada, sino proporcional a los espacios internos y al perimetral. También están dispuestos en proximidad, pero dejando un paso más amplio entre ellos, sin embargo se van solapando unos con otros en la visual del espacio. Aquí varios de ellos se disponen anexados al perímetro, de manera tal que conforman una unidad con esa porción de pared medianera que se involucra dentro de los mismos, y otros se encuentran centrados en el ancho del lote, componiendo una unidad por sí solos.

Todo lo anteriormente descrito, recuerda al Palacio de la Asamblea, realizado por Le Corbusier en Chandigarh. Su hall interior se entiende como un conjunto de elementos que es independiente del resto de la edificación. Von Moos se refirió a la obra de Le Corbusier como una especie de collage a la escala de plaza pública, con elementos plásticos no subordinados a una forma unitaria. Elementos de carácter dispar, confundidos en un diálogo libre y animado.

En la fotografía interior del Palacio, podemos ver las distintas piezas que aparecen, desencajadas de su contexto, y con gran expresividad:

un salón cerrado con formas curvas en altura, el remate inclinado de las columnas al tocar el techo y el círculo cerrado de hormigón que toca el suelo a la derecha, próximo al gran volumen de la Sala de la Asamblea. De esta manera, la imagen del interior del Palacio se ve como '*...una agrupación 'pintoresca' de elementos, reunidos para recrear un lugar compuesto por 'hechos plásticos libres'*<sup>4</sup>. El concepto de hechos plásticos libres expresa, por un lado, la plasticidad propia de los objetos, entendida como la deformación que poseen convirtiéndose casi en esculturas; por el otro, el echo de encontrarse aislados del resto, conformando una sola unidad tanto individualmente como en su conjunto. '*Las dos posibilidades están siempre presente en Le Corbusier: modelase de la unidad plástica, al modo de un escultor, o ensambladura, 'soldadura' de formas de elementos aislados, al modo de un montador.*' (Von Moss, 1994, p. 245)<sup>4</sup>

En esta obra, Le Corbusier combina dos características que me parece interesante resaltar: la primera, es que los dos elementos que se visualizan en la segunda planta, como piezas anexas al círculo mayor de la Sala principal, corresponden a dos volúmenes que interiormente parecen flotar, uno de ellos señalado en la parte superior de la fotografía a la izquierda; la segunda, es la materialización de la Sala de la Asamblea como un círculo que va reduciendo su sección, hasta finalizar como un óvalo, lo que provoca que su cerramiento sea visto como una pared diagonal y curva a la vez. Estos tres objetos puestos en relación, juntos pero independientes, despiertan una complejidad en el interior que no deja de sorprender por su gran plasticidad.

Por otro lado, debemos recalcar aquí la relación de estas piezas con la cubierta principal. Se podría decir que es de tipo 'mixto', ya que algunos elementos quedan sujetos a ella, finalizando antes y sin tocarla; mientras que el volumen principal de la Sala de Asambleas se abre lugar en la cubierta, rompiéndola y extendiéndose más allá de ella. Por lo tanto, este último es expresado también en las plantas arquitectónicas mediante un gran círculo que se distingue como el único elemento dispuesto dentro del edificio. En el edificio se sucede una yuxtaposición de la sala y la red de columnas. Sin embargo, no se adaptan, sino que es una yuxtaposición violenta y sin



Fig. 22 y 23: Fotografías Palacio de la Asamblea.

<sup>4</sup> Manuel de la Prada (2001). *Composición y montaje: notas sobre el montaje en arquitectura*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, Escuela de Arquitectura de Madrid.

concesiones mutuas. Esto sucede, no solo en planta, sino también en sección, donde se aprecia que la Sala ha sido violentamente colocada en la retícula, como explica Robert Venturi en *Complejidad y Contradicción*<sup>5</sup>.

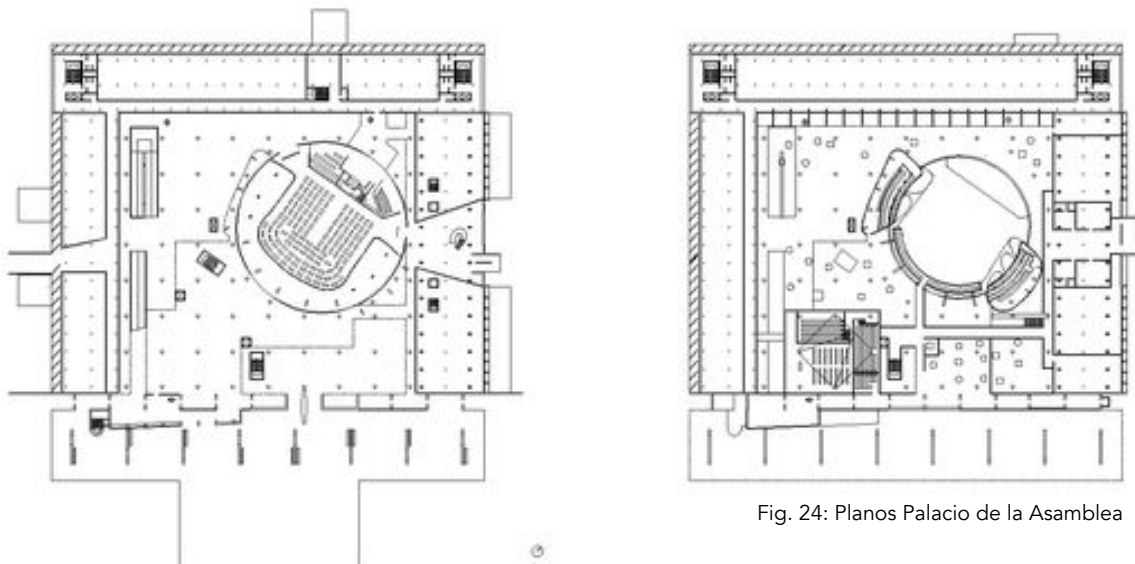


Fig. 24: Planos Palacio de la Asamblea

<sup>5</sup> Robert Venturi (1978). *Complejidad y Contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

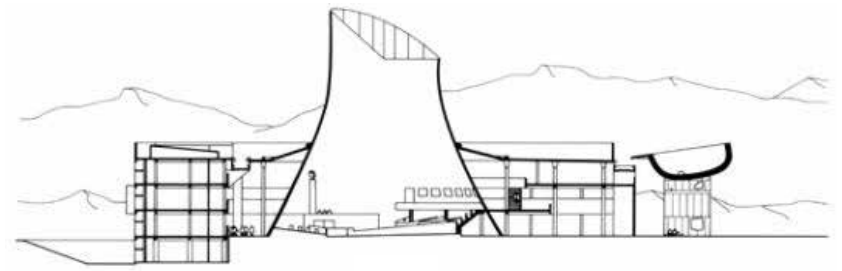


Fig. 25: Sección Palacio de la Asamblea



Fig. 26: Fotografía exterior Palacio de la Asamblea



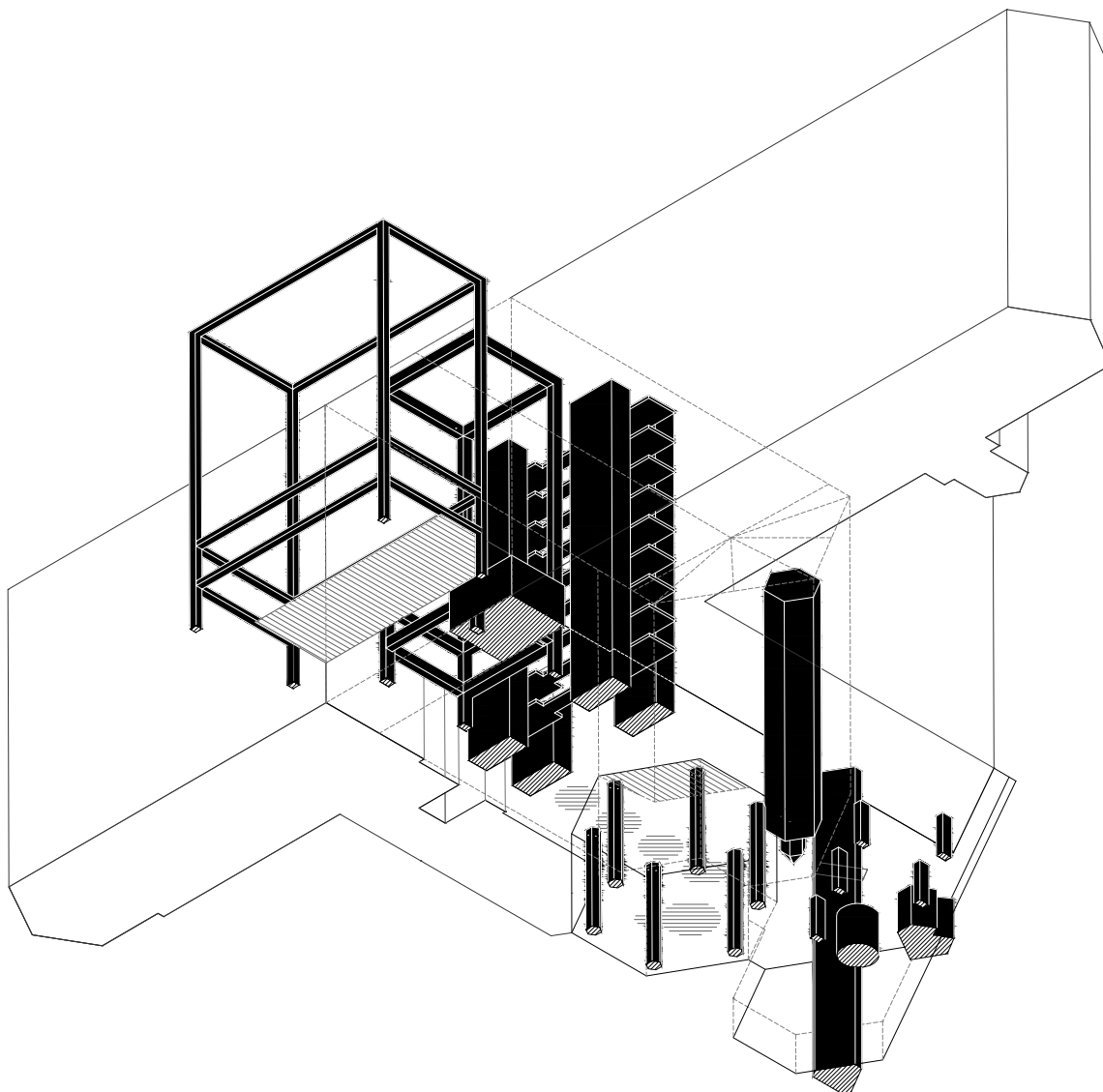
## MONTAJE

### *\_equilibrio en la composición*

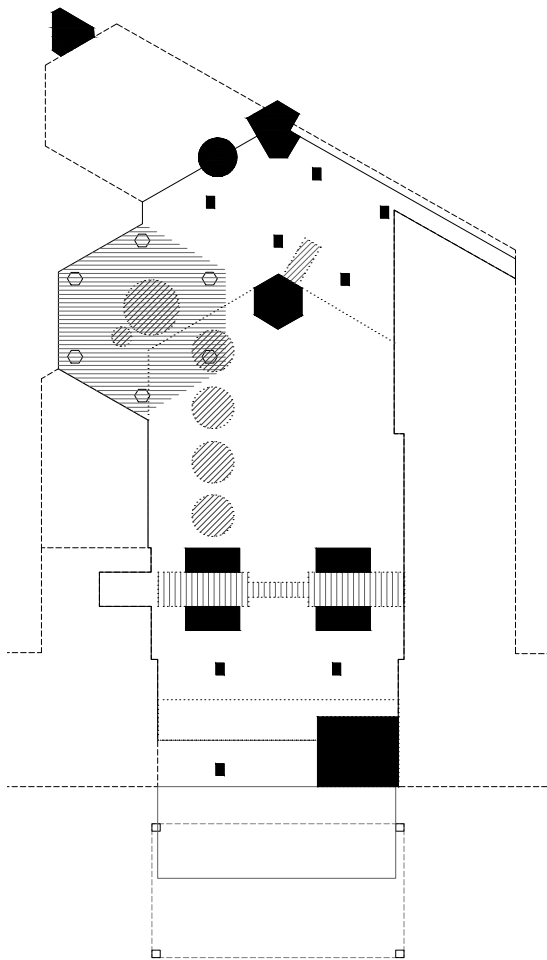
ALTA DIAGONAL / MACBA

El edificio de oficinas Alta Diagonal y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona poseen dos plantas donde se identifican formas independientes, como si el proyecto fuese concebido por partes. Algunas de estas partes, son espacios en sí mismos y otras son vistas como aquellos objetos dentro del espacio que nos referimos dentro del trabajo.

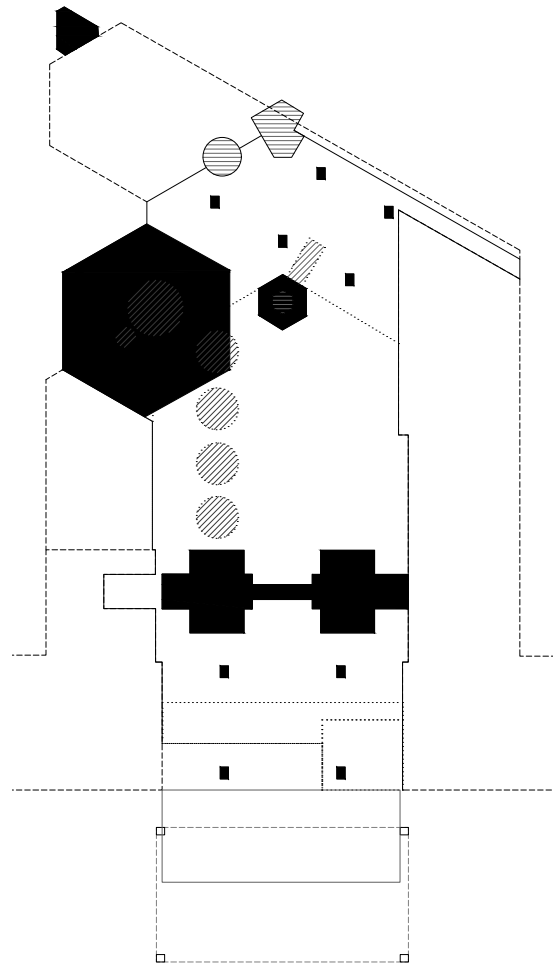
El vestíbulo del edificio Alta Diagonal está contenido entre dos edificios a sus costados, forma un recinto rectangular finalizado en punta en su fachada posterior y cubierto por un gran techo vidriado a dos aguas. Está configurado por la presencia de objetos en altura, como torres, que son las encargadas de salvaguardar la diferencia de niveles que poseen los edificios a su costado. Los elementos están ubicados en planta siguiendo una composición en relación a la forma ortogonal del vestíbulo: el volumen de la escalera hexagonal coincide perfectamente con el centro del ancho del vestíbulo. Dos ejes, paralelos a este, se despliegan para dar lugar a la unidad de los ascensores, formada por dos pares de sostenes y una plataforma consecutiva en cada piso, a modo de balcón, que es la encargada de conectar ambos bloques aledaños. A este bloque intermedio entre el ingreso y el hall propiamente dicho, se anexan cuatro conductos circulares de acondicionamiento que recorren, desde el primer piso, toda la altura del edificio. Todo este conjunto, es el encargado de dividir el primer ingreso al edificio, del hall central. Continuando con el eje ficticio izquierdo, se disponen a igual longitud cuatro círculos que ilustran un tratamiento distinto en el piso, marcando zonas a amoblar con sillones.



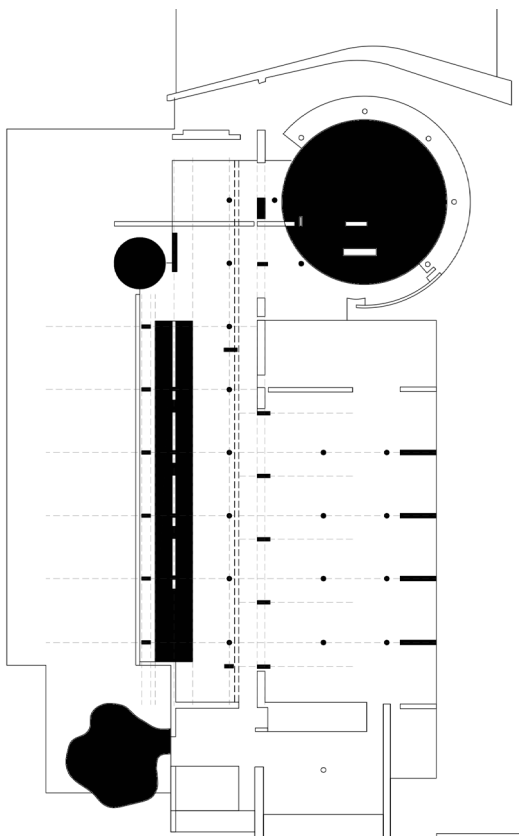
Axonometría sólidos  
Alta Diagonal



Planta baja



Planta alta



**MACBA**  
Richard Meier

La forma hexagonal es utilizada en la esquina superior izquierda al constituir un bloque de oficinas que está cuatro pisos más arriba del nivel cero, y sobresale parte de su volumen hacia el espacio vacío del vestíbulo. Con lo cual es reconocible como un volumen agregado -como lo vemos en la maqueta correspondiente a la sección «Negativo»-, aunque sólo veamos su parte sobresaliente. En planta baja, es reconocible tanto por la sucesión de seis columnas (nuevamente hexagonales) que la rodean interiormente y por la altura de su cielorraso que desciende la mitad de la altura total, delimitando una zona programática.

A la derecha de este hexágono, se encuentra la punta propiamente dicha del edificio, donde el espacio baja su altura a lo mínimo posible, disponiendo lugar al sector programático del bar. De esta manera, el vestíbulo cuenta con: tres alturas claramente diferenciadas, dos volúmenes de circulación vertical en altura, uno diferenciado en prismas y plataformas y el otro como un hexágono extruído, dos pares de cilindros de acondicionamiento, una sumatoria de círculos dibujados en el piso.

En el caso del MACBA -Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona-, si bien la totalidad del proyecto puede leerse como la sumatoria de partes, considerando los dos volúmenes plásticos correspondientes a la sala amorfa y el cilindro perteneciente a la tienda, en el interior de su vestíbulo aparecen tres elementos diferenciables: la rampa paralela a su piel de vidrio, el círculo perteneciente a la escalera caracol que se visualiza desde el exterior y la trama de columnas moduladas que caracterizan y dan perímetro al espacio del hall. Estos elementos se componen ortogonalmente, la rampa se coloca siguiendo la dirección del propio vestíbulo en sentido longitudinal, mientras que la trama de columnas es perpendicular a ésta y sigue un ritmo repetitivo. El círculo de la escalera se coloca a la izquierda de la rampa, en su proximidad, dejando un espacio mínimo entre estos dos objetos y buscando cierto equilibrio en la composición.

Tanto la rampa, como la circulación de los pisos superiores, son pensados como balcones que dan hacia el vestíbulo, buscando, junto con las columnas, remarcar el atrio central en triple altura. Este

espacio culmina finalmente con un plano -tabique estructural- que se une al cielorraso despegado de sus laterales, de manera tal que genera una 'L' vertical.

Debemos recordar que Richard Meier, arquitecto del museo, ha formado parte de los *Five Architects* junto con los arquitectos estadounidenses Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey y John Hejduk. Pretendían recuperar las formas puras de la arquitectura moderna, teniendo como referente más significativo la obra de Le Corbusier durante los años veinte y treinta. Con lo cual, los elementos que introduce Meier en su arquitectura no dejan de relacionarse con las formas plásticas realizadas por Le Corbusier. Pero con la característica de 'sello propio': pintar todas las piezas que conforman el espacio de color blanco, tratadas con la misma materialidad, con excepción del piso.

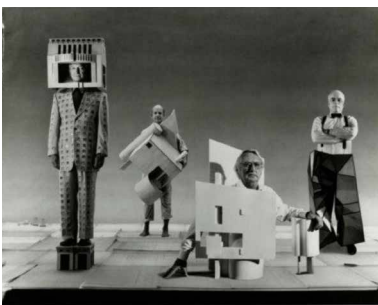


Fig. 29: New York Five: Michael Graves, Charles Gwathmey, Richard Meier, Peter Eisenman, usando los edificios icónicos que los representan

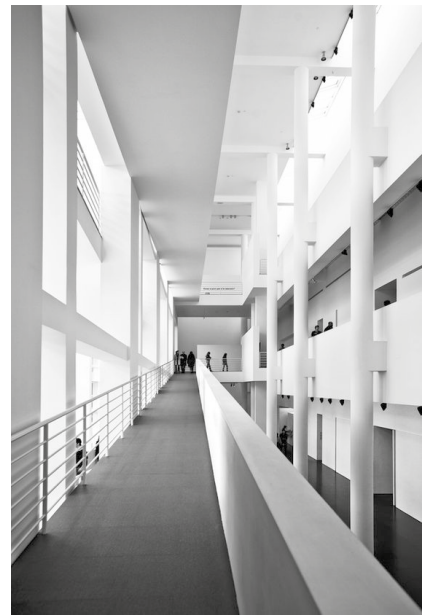


Fig. 27 y 28: Fotografías interiores MACBA

## MONTAJE

### rodear un centro

CATEDRAL SAN BASILIO / MUSEU BLAU / MUSEO MARÍTIMO

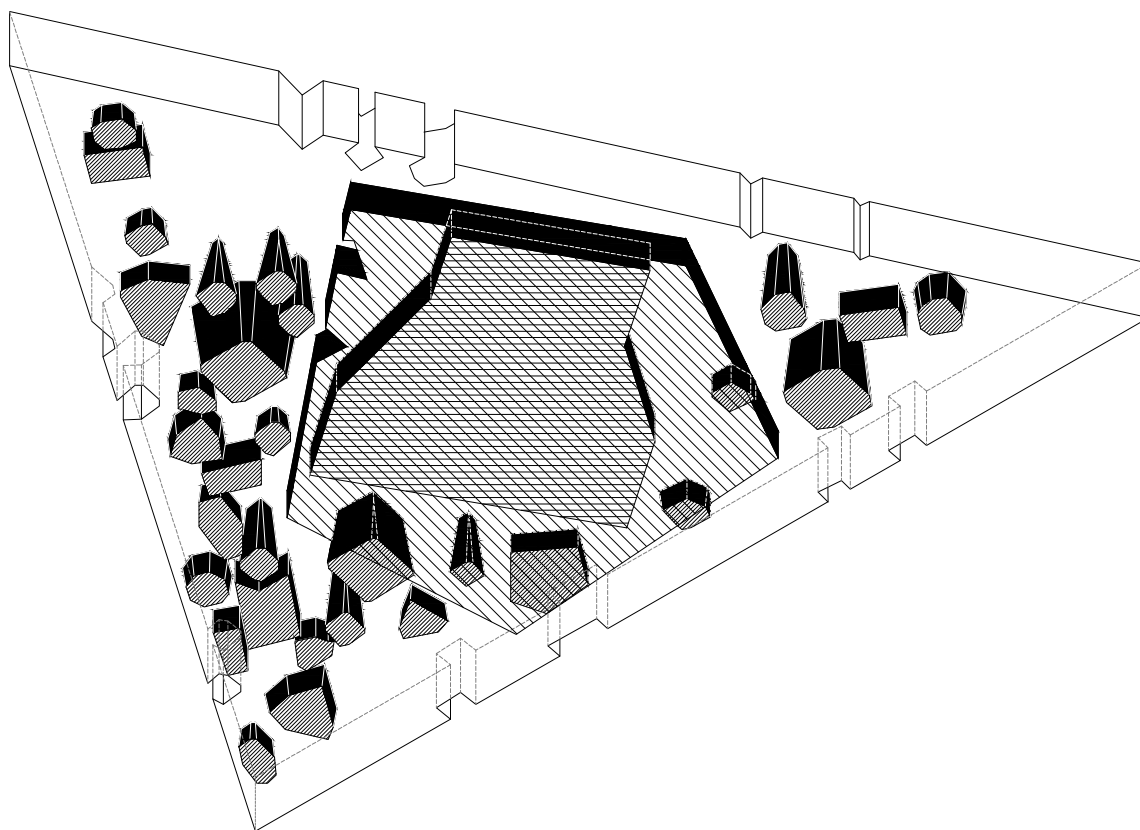
Como se cito al principio, Robert Venturi dedica parte del capítulo «El interior y el exterior» de su libro *Complejidad y Contradicción*<sup>6</sup> a aquellas arquitecturas donde se encuentran espacios dentro de espacios, utilizando como ejemplo a la Catedral de Moscú y refiriéndose a ella como ‘...una serie de iglesias dentro de una iglesia’. Esta catedral organiza una serie de capillas pequeñas alrededor de una central y principal que es más grande que las anteriores. De la misma manera, el *Museu Blau* dispone una serie de elementos alrededor de un objeto central y de gran tamaño, que es el auditorio.

En el caso de la Catedral, los objetos son excesivamente grandes y están dispuestos en cercanía al perímetro exterior, por lo tanto el espacio resultante se muestra pequeño y acotado, lo que ayuda a percibir estos objetos dentro. La composición de las piezas responde a dos ejes cruciformes que atraviesan el centro y son respetados dibujando dos triángulos ficticios, uno arriba del otro, que forman un rombo. Generando así, dos puntas, una hacia arriba y otra hacia abajo, dándole más importancia a la de abajo.

El muro de cierre del espacio, que es el que contiene los objetos dentro, va a deformarse siguiendo las direcciones que estos elementos van adquiriendo, de manera tal que es un *offset* del perímetro de los objetos, que va despegándose más o menos de éstos, buscando ampliar o reducir las circulaciones. Es evidente que existe una relación entre los objetos y los límites que determinan el espacio contenedor, es decir que no hay una independencia tan marcada entre las dos partes, como en los otros casos. Es importante recalcar aquí, la distancia entre las dos partes, ya que es muy poco el espacio entre las capillas y el límite exterior del edificio, reflejando la idea de que todo el edificio se vea como una unidad.

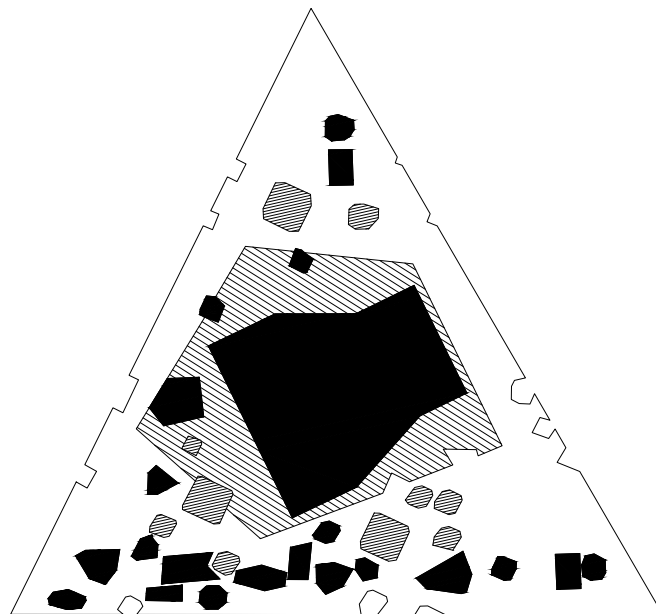
---

<sup>6</sup> Robert Venturi (1978). *Complejidad y Contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

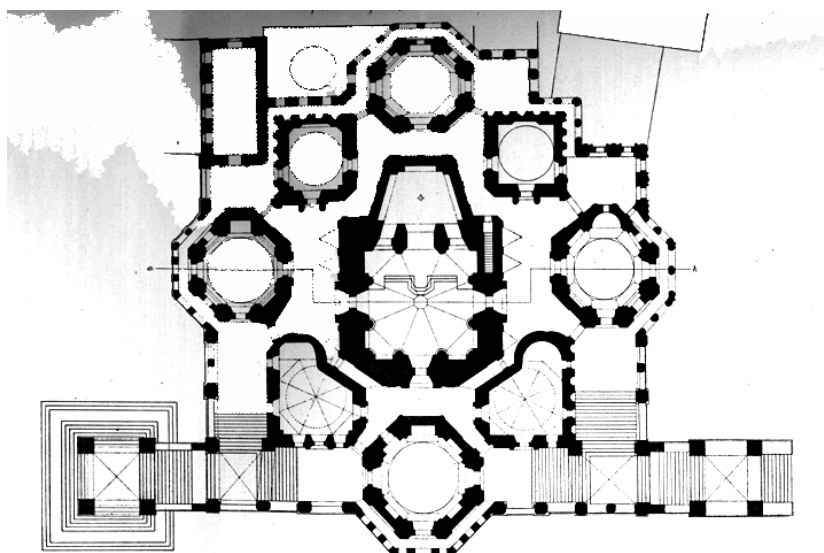


Axonometría sólidos  
Museu Blau





**Museu Blau**  
Herzog y DeMeuron



**Catedral San Basilio**  
Barma Postnik Yakovlev

Además, de la misma manera que en planta, las capillas se ven reflejadas en corte y en su volumen exterior, ya que cada una asciende independientemente y son caracterizadas de manera distinta. Similar a lo que ocurre con el objeto correspondiente a la Sala de la Asamblea de Chandigarh, donde el mismo adquiere tal autonomía que se expresa como un elemento plástico y deformado en sección.

En el *Museu Blau*, los objetos dispuestos responden tanto a sólidos como a huecos. Desde la concepción del proyecto, los autores consideran que es un cuerpo socavado. Se basan en la generación de sólidos que luego son extraídos a la materia y por los cuales se establece la relación con el exterior. El caso es que estos *vacíos* son percibidos como sólidos en el interior, complementándose a algunos de los objetos que son en sí mismos zonas de exposición independientes. A pesar de que presentan la misma materialidad, ningún objeto es igual a otro entre sí, van variando su tamaño, su cantidad de lados y su inclinación. Entre todos, se destacan aquellos que son ortogonales conformando prismas que son núcleos de circulación vertical, servicios sanitarios o el propio volumen del auditorio.



Fig. 30 y 31: Fotografías interiores Museu Blau.

Los objetos que se encuentran dentro del museo son cuadriláteros en planta con la esquinas ochavadas, pero en sección se deforman, produciendo diagonales que se abren o cierran hacia el techo. Están dispuestos aisladamente al resto, siguiendo su propia rotación, y no se encuentran agrupados con una lógica aparente. Algunos se colocan con un lado paralelo a uno de los lados del triángulo principal, pero entre ellos no hay ninguna forma de asociación. Simplemente se encuentran muy próximos unos con otros, generando pequeños pasos en el medio o hasta rendijas por donde sólo es posible dejar pasar la visual. Los pequeños espacios entre objetos forman rincones que no presentan ningún uso específico, sino que contribuyen a la heterogeneidad espacial en relación a un recorrido donde se atraviesa desde un espacio amplio a uno más dilatado constantemente, afectando el aspecto sensorial en estos espacios. Esto es distinto a lo que sucede en la Capilla, donde las distancias son mínimas entre los objetos y su límite exterior, pero no entre ellos.

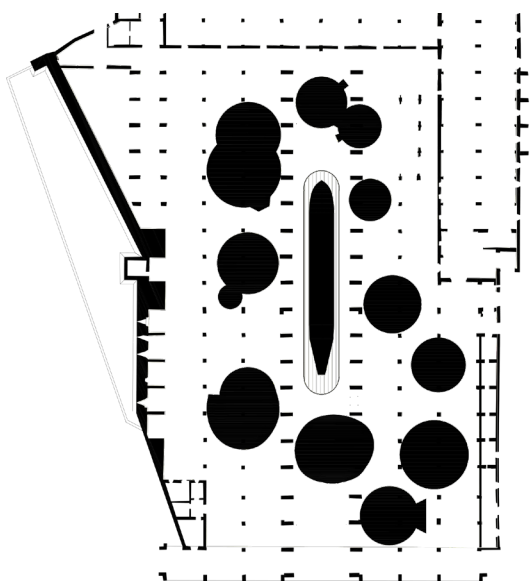


Fig. 32: Dibujo sobre la intervención de AV62.

Dentro de la sala de exposición permanente, la forma del espacio contenedor no se corresponde con la de los objetos, inclusive algunos objetos *vacíos* han deformado la piel exterior del edificio, reflejando que son dos entidades distintas, como *layers* de proyecto, que se han superpuesto y no tienen la intención de formar una unidad, como si sucede en la Catedral, donde la forma exterior está en relación con la de las capillas interiores.

La relación de las piezas con la cubierta, varía si según su concepción, ya que aquellos *huecos* se extienden hacia la cubierta perforándola, contrario a lo que sucede en los volúmenes *llenos*, que no se relacionan con ella. Resulta contradictorio que un objeto que se visualiza como sólido en el interior, sea creado para ser un *vacío* que perfora la cubierta, cumpliendo así su función de iluminación; mientras que en la Catedral aquellos que se perforan la cubierta son sólidos que encuentran gran expresividad en el exterior del edificio.

Merece la pena considerar aquí el proyecto para las instalaciones expositivas del Museo Marítimo, realizado por los arquitectos AV62. De la misma manera que los dos casos anteriores, se disponen una serie de piezas alrededor de un objeto principal: el gran barco. Las circunferencias son en sí mismas espacios para albergar exposiciones y están colocadas de manera tal que dan importancia al elemento central y a su vez configuran el espacio resultante. Sea cual fuere el proyecto que se realice en este sitio, el barco siempre será la pieza fundamental, y por lo tanto, estará situado en el mismo lugar dentro del Museo.

**Apéndice: desorden aparente**

Como anexo a estos tres casos, el desorden aparente que se supone al ver la planta de la sala de exposición permanente del *Museu Blau*, recuerda a dos casos más localizados en Barcelona: El Mercado de Santa Caterina y las instalaciones de jaulas para guacamayos en el Zoológico.

Si bien estos espacios por esencia son antónimos: un interior y un exterior, es la disposición de sus objetos lo que interesa resaltar. En una primera mirada parece aleatoria, una gran cantidad de elementos repetitivos que se disponen en un espacio de proporciones parecidas. Llenar un espacio vacío de objetos es determinar circulaciones: la repetición de los objetos impone límites que permiten o no el paso, al mismo tiempo que produce direcciones que son validadas cuando el usuario camina por allí. El criterio principal en estos dos proyectos, ha sido procurar que los objetos, dispuestos de manera aparentemente aleatoria, ofrezcan perspectivas diferentes desde el recorrido del público, de manera tal que el conjunto se perciba como un sistema exento de reglas y continuamente sorpresivo.

En el caso del zoológico, los arquitectos ‘Batlle i Roig’ son encargados de construir una serie de trece jaulas para pájaros, que estarán dispuestas sobre un sector previsto para esto en el predio del parque. Las jaulas forman un recinto cerrado de siete lados de distinta longitud que está materializado de dos maneras simultáneamente, teniendo una parte ciega y otra transparente. Este cambio es también reflejado en las cubiertas, que se conciben como un simple plegado de la misma superficie del cerramiento.

Todos los elementos son iguales y solamente varía la forma en que están dispuestos, ya que ninguno es colocado de manera igual a otro, sino que todos presentan un giro y posición distinto. Los objetos pueden ser separados en dos grupos, donde cada uno de ellos va girando gradualmente, como si parecieran ir rotando alrededor de un centro que no existe, dibujando un óvalo ficticio a su alrededor. A esta disposición, arbitraria pero en rotación, de elementos se le suma la presencia de un piso transitable para peatones, que se diferencia del verde donde están apoyadas las jaulas, dotando al conjunto de unidad. En el Mercado de Santa Caterina, realizado por los arquitectos

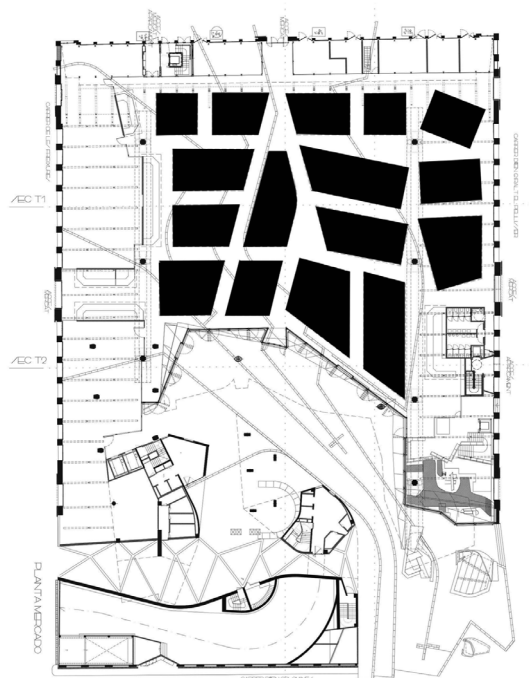
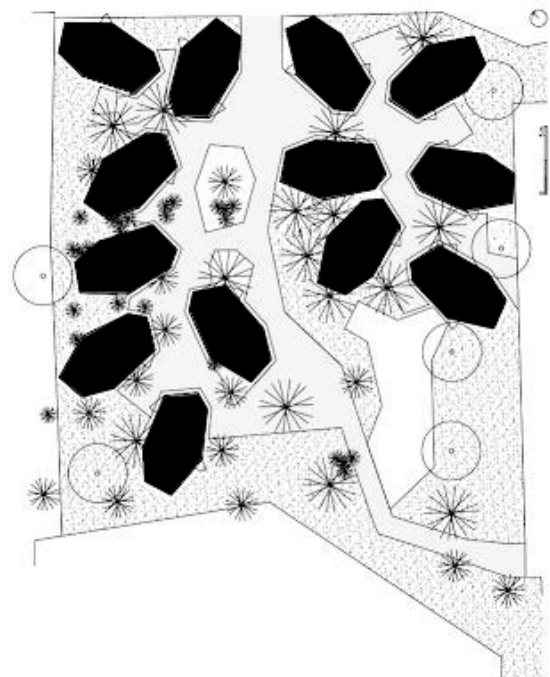


Fig. 33 y 34: Plantas intervenidas.

Mercado Santa Caterina  
EMBT



Jaulas Zoológico BCN  
Batlle i Roig

EMBT, el espacio contenido con sus muros históricos perimetrales y bajo la gran cubierta, es ‘rellenado’ por 16 objetos-mueble en el interior, que permiten ser vidrieras de los productos y al mismo tiempo, ser habitables por los vendedores. Contrario al planteo de las jaulas, aquí se proponen elementos distintos entre sí y se disponen en el centro del espacio vacío, ya que gran parte de sus laterales se encuentran ocupados con locales comerciales que complementan el mercado. Como se visualiza en la planta, hay una serie de líneas dibujadas que parecen ser las directrices que guían la disposición y deformación de los elementos, condicionados también por los lados ortogonales y diagonales que cierra el espacio en sus bordes. Una primer fila de bloques continua en paralelo a la calle de la fachada principal y dobla recomponiendo la esquina en ‘L’, y el elemento bisagra entre los dos lados se encuentra rotado. Esta deformación que presentan los objetos, va de la mano con las circulaciones del Mercado, denotando tránsitos muy marcados; lo cual no sucede en el caso del zoológico.

En la parte trasera, cuatro bloques son deformados de manera que se adaptan a la forma del cerramiento, dando la apariencia de ser más desproporcionados que el resto. En el resto del espacio, entre estas dos filas de elementos, se encuentran cinco más: uno central y alargado, rodeado por dos paredes de objetos, los cuales se estiran o reducen según las posibilidades que ofrece el espacio.

Si bien en un mercado es evidente encontrarse con elementos que configuren el espacio y sus recorridos, Santa Caterina es un caso puntual en la disposición de estos. Si visualizamos la planta de cualquier mercado, particularmente *Els Encants* por ejemplo, allí los objetos están dispuestos de forma ortogonal, manteniendo relación con dos de sus lados perimetrales, y estableciendo entre ellos el mínimo paso posible. En el Mercado de Santa Caterina, en cambio, existen varias capas dentro del un sólo proyecto que son las que caracterizan la deformación de cada elemento, de manera tal que la sumatoria del dibujo de las ruinas preexistentes encontradas en el sitio, las líneas de la cubierta y la propia imaginación del arquitecto son las que caracterizan cada elemento. Este relato cobra sentido al recordar que el proyecto original disponía los puestos respetando

las trazas que se habían encontrado en el sitio, como elemento configurador y distributivo. Con lo cual, aquello que a simple vista parece desordenado, guarda cierta lógica y ha sido muy estudiado en su diseño.



Fig. 35 y 36: Fotografías Jaulas zoológico Barcelona.

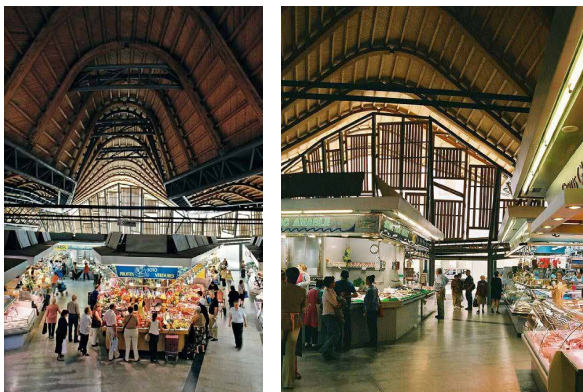


Fig. 37 y 38: Fotografías Mercado Santa Caterina



## MONTAJE

### *\_espacios dentro de espacios*

*“...un edificio puede incluir tanto cosas dentro de cosas, como espacios dentro de espacios. Una habitación es un espacio en el espacio, ...espacios interiores dentro de espacios interiores.” (Robert Venturi, 1974, p.112)<sup>7</sup>*

Considerar, en términos abstractos, la existencia de piezas dentro de un soporte, implica comprender arquitectónicamente que estos edificios se presentan como espacios dentro de espacios. Cada uno de los elementos que describimos aloja dentro un espacio para un uso definido, el cual estará al mismo tiempo, dentro de un espacio mayor. Como ya vimos, los planos de estas arquitecturas devuelven una planta de objetos, como un sistema gráfico basado en la descontextualización de una o más piezas, donde se intenta concentrar en lo específico de cada elemento y subrayar su singularidad. De manera tal que, rozando el arte, la planta arquitectónica puede asemejarse a un cuadro abstracto, realizado por la superposición de formas geométricas; y sus objetos a distintas esculturas tratadas plásticamente, concebidas como un cuerpo tridimensional puramente formal.

Los primeros ejemplos que encontramos sobre éstos espacios se presentan en las arquitecturas religiosas, que tienen la cualidad de incorporar elementos de menor escala en un espacio mayor. Este es el caso de los edículos, que son edificios pequeños como un templete que puede servir como tabernáculo o relicario. Son propios de la arquitectura clásica y gótica, y los podemos encontrar tanto en la Iglesia del Santo Sepúlcro (Fig. 39), en Jerusalén, como en la Iglesia de la Vera Cruz (Fig. 40), en Segovia.



Fig. 39: Iglesia Santo Sepúlcro.  
Fig. 40: Iglesia de la Vera Cruz.

<sup>7</sup> Robert Venturi (1978). *Complejidad y Contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

El caso más particular es ésta última, construida alrededor del año 1200. Su edículo es un pequeño elemento de planta circular, de dos plantas, situado en el centro de la iglesia. Los lados que materializan este círculo se relacionan con la cubierta mediante arcos que parecen aflorar desde sus paredes, dando la sensación de ser el objeto independiente a partir del cual surge el techo de la iglesia.

Además, es muy común ver sitios de este tipo en instalaciones artísticas, las cuales trabajan desde el ordenamiento de objetos producidos o intervenidos en un ambiente. Lo cual recuerda a las exposiciones realizadas por Anish Kapoor en el Gran Palacio de París (Fig. 41), donde mediante un dispositivo flexible se producen grandes esferas conectadas, permitiendo dos tipos de interacciones con ella, desde afuera y desde adentro. Su aspecto exterior es el que más interesa resaltar ya que la escultura está contenida debajo del techo del sitio y se percibe con carácter monumental porque presenta gran escala en relación al cuerpo humano.



Fig. 41: Leviathan, instalación Anish Kapoor.

Representa la construcción de un objeto que no hubiese podido entrar en ese sitio de ningún modo y sólo es permitido por su naturaleza de inflable, aunque decir esto sea como contar el final antes de ver la película. Este artefacto produce que el espacio sea distinto al original, no es ya el Gran Palacio de París, sino un nuevo sitio y por lo tanto es distinta la percepción que tenemos del mismo, casi como si este objeto puesto allí dentro nos haría más conscientes de lo diminuto que somos con respecto a éste lugar.

Esto recuerda también a edificios que contienen objetos de gran escala, como aviones por ejemplo, que han iniciado su construcción con el elemento dentro y luego se ha finalizado la misma. Igualmente, no es una cuestión de capacidad de los edificios, sino de cómo estos objetos modifican sus espacios brindándoles cualidades distintas.

### epílogo

A modo de epílogo de este trabajo, el echo de confrontar la planta que ya hemos visto del edificio 110 Rooms donde se recalcan los sólidos, con la planta arquitectónica del proyecto realizada por sus arquitectos, hace evidenciar la existencia de *espacios dentro de espacios*. Como se fue dejando entrever anteriormente estos objetos alojan espacios y usos determinados dentro de sí mismos y, al mismo tiempo, caracterizan un espacio alrededor de ellos. Entonces es válido decir que su existencia se sustenta en una doble espacialidad: la que consiguen en el interior de ellos mismos y la que producen en el exterior del espacio resultante.

Lo que habita en el interior de ciertas figuras me recuerda a el primer dibujo (Fig. 42) del libro *El Principito*<sup>8</sup>, el cual representaba una figura que no era un sombrero -como pensaban aquellos que fueron preguntados-, sino una boa que había devorado un elefante y lo contenía en su interior. Del mismo modo, ahora que descubrimos los planos originales, los objetos constituyen distintos espacios en sí mismos: en el caso de 110 Rooms, el pentágono contiene un local comercial en su interior; tanto el prisma de planta ovalada como la pirámide truncada, son núcleos de circulación vertical; y por último, el cubo aloja dos viviendas tipo 'dúplex'. Por el resto de la planta se suceden figuras planas dibujadas en el suelo: la piscina y los canteros verdes. Lo mismo sucede con los otros dos casos de estudio, los sólidos en el edificio Alta Diagonal constituyen núcleos de circulación vertical y elementos estructurales, mientras que otros, abiertos y planos, delimitan áreas de estar. En el *Museu Blau*, algunos de sus volúmenes son espacios para pequeñas exposiciones, otros son estructurales y por último, el gran bloque del auditorio.

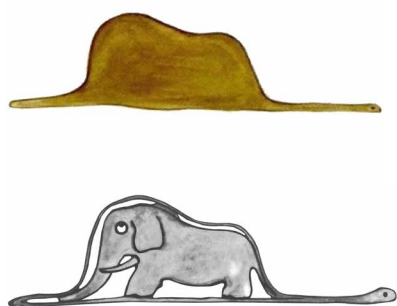


Fig. 42: Ilustraciones Boa interior y exterior.

<sup>8</sup> Antoine de Saint-Exupéry (1971). *El principito*. Buenos Aires: Emecé

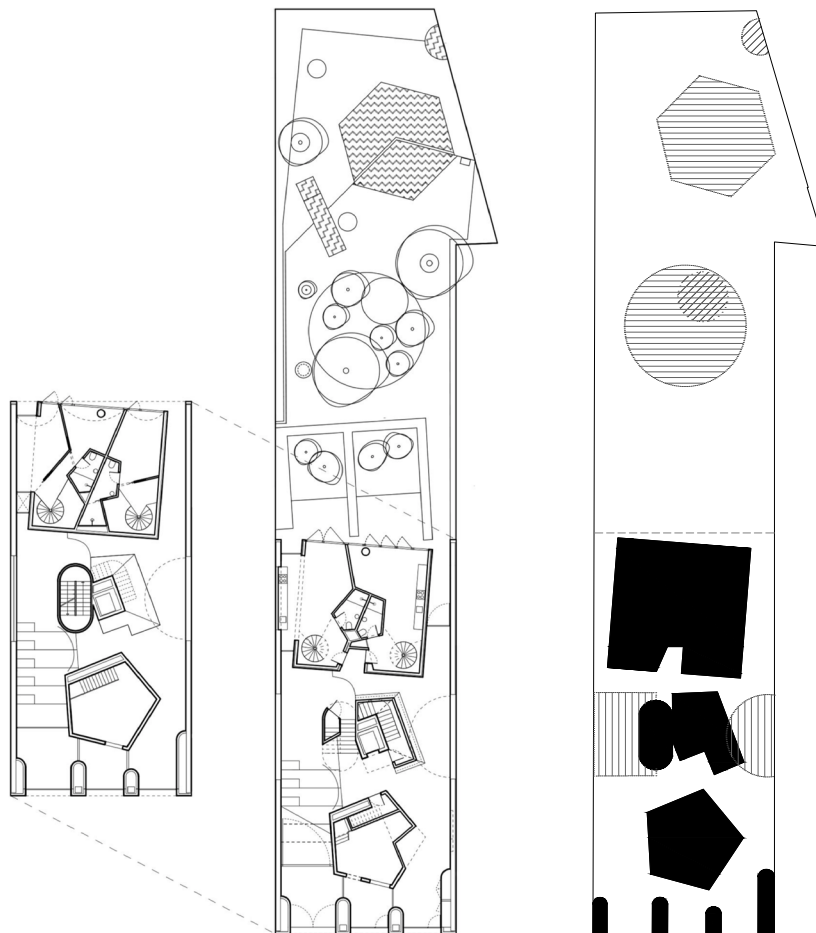


Fig. 43: Planos originales 110 Rooms

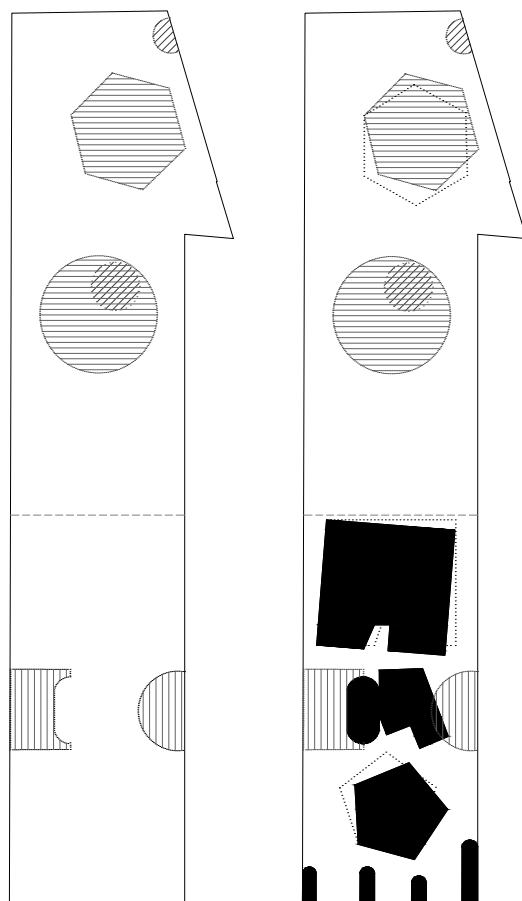


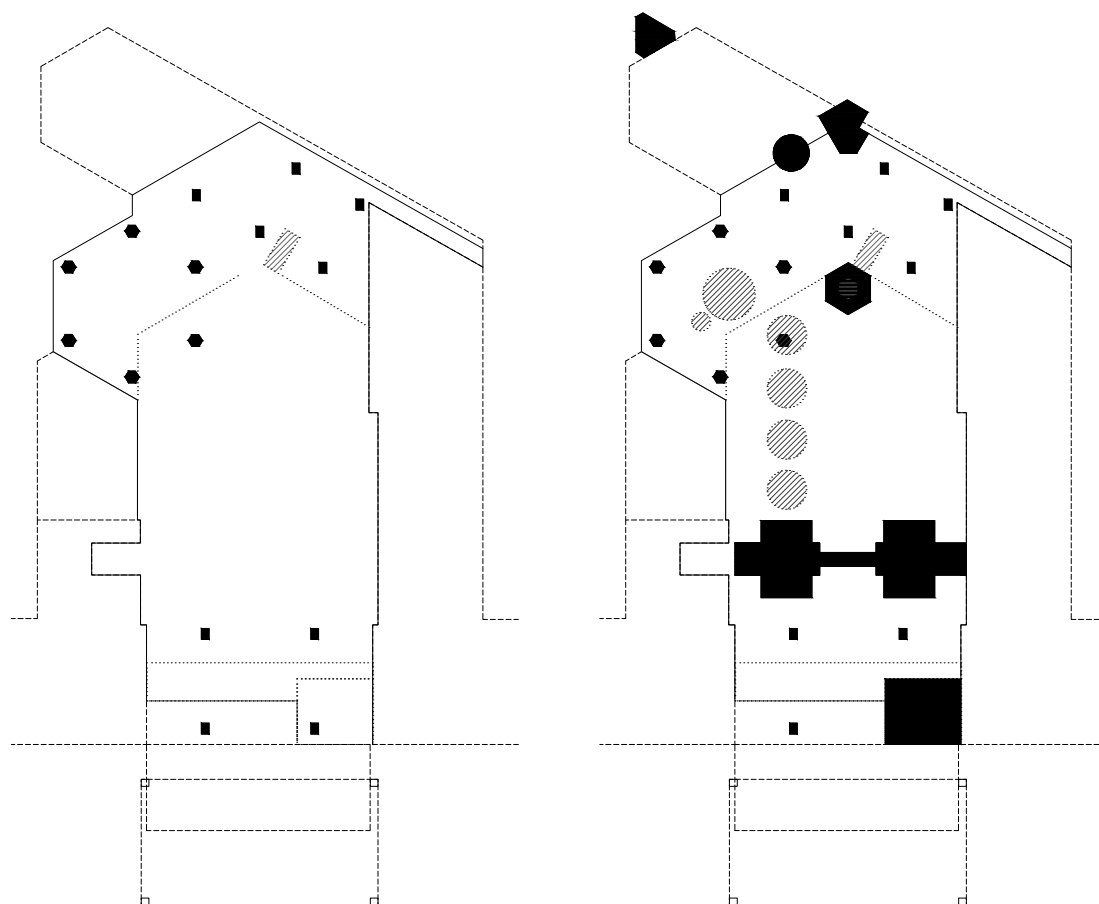
Fig. 44: Pintura *Estudio del artista*, Vermeer y José Manuel Ballester.

Sin embargo, exteriormente, estos objetos actúan configurando una espacialidad con respecto al soporte que los contiene. De la misma forma que realiza José Manuel Ballester<sup>9</sup> al quitar los personajes de las pinturas del Renacimiento (Fig. 44) y dejar el espacio al descubierto, realizamos el ejercicio de quitar los sólidos de la planta arquitectónica y visualizar el espacio desnudo, para luego cotejarla con la planta original que si presenta los objetos. Se demuestra que deja de ser el mismo proyecto y por lo tanto, cambia el espacio resultante.

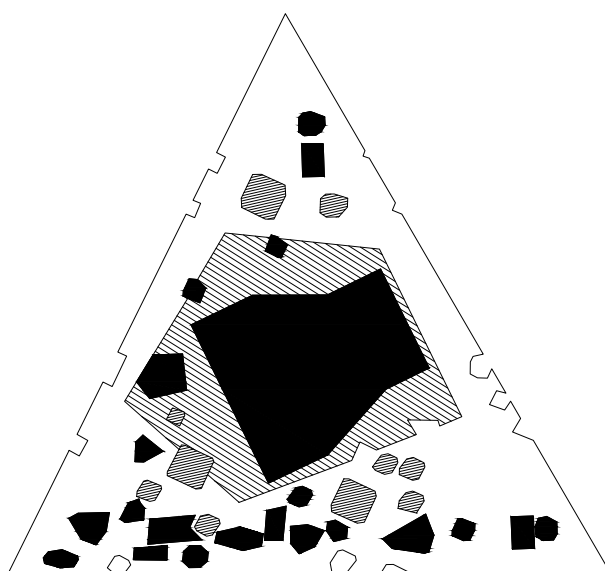
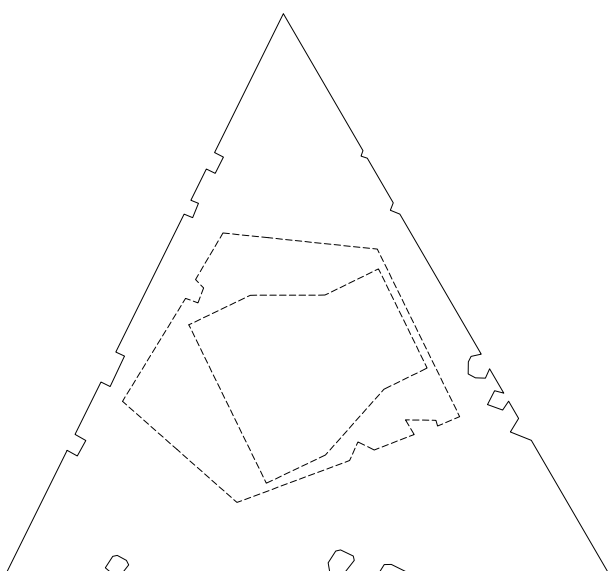
Ahora, el espacio se percibe como continuo y aquellas cuatro características que nombramos en un primer momento se han perdido. Ya no se generan fragmentos, ni recovecos; el reconocimiento visual de la totalidad de los edificios se puede realizar desde que damos el primer paso dentro de cada uno de ellos, ya que no existen obstáculos que frenen la mirada; los puntos de vistas ya no se relacionan con las distintas porciones del espacio, por lo tanto este puede ser definido desde una sola perspectiva; y por último, la escala de los elementos ya no está presente, quedando vigentes sólo las grandes dimensiones del espacio contenedor sólo en el espacio central de Alta Diagonal.

<sup>9</sup> Juan Manuel Ballesteros (2018). *Espacios Ocultos*. Fundación Bancaja.





Alta Diagonal  
BAAS





De este modo, aunque podamos hablar de estos edificios como piezas colocadas en el interior de una arquitectura y nos centremos en ello para realizar esta tesina, la realidad es que son compuestos por dos partes inseparables -contenedor y piezas-. Ambas contribuyen a formar una nueva unidad, es decir, un nuevo tipo de espacio que es distinto al que aloja las piezas. La descripción de estas tres espacialidades será una realidad percibida que tiene tantas versiones como usuarios, evidenciando que nuestra percepción del mismo se compone de una parte real y tangible, que vemos todos, y otra parte subjetiva, que será lo que a cada uno nos produce.

### **110 Rooms**

La planta baja del edificio 110 Rooms no contiene un espacio amplio en planta, sino sitios reducidos que engañan con sus múltiples perspectivas y direccionalidades. La mirada choca constantemente con superficies distintas y encuentra sólo un único punto de fuga intencionado que vincula con el exterior de la calle con el exterior del jardín interno. Existe una combinación de distintos tipos de revestimientos y texturas superficiales -mármol, hormigón, pintura- que dominan el espacio por sus distintas tonalidades y variedad en los colores -rosa, amarillo, verde, gris-, invitando al sentido del tacto y creando una atmósfera de calidez. Las caras de las piezas -colocadas en el espacio- rodean espacios reducidos, en los cuales se intensifica su pequeñez por la altura que nos triplica. Estos espacios pequeños producen sectores íntimos que adaptan el espacio al carácter doméstico propio de un edificio de viviendas. La intimidad también es controlada por la iluminación que ingresa solamente por dos puntos laterales y cenitales. El hecho de que se encuentren a los costados del espacio genera que el centro del espacio sea un sector más oscuro, allí donde se concentran las circulaciones verticales como bisagra del espacio. Estas dos iluminaciones precisas son huecos en la cubierta que dejan pasar todas las inclemencias del tiempo: lluvia, viento, frío, sol. Esto vuelve el espacio sensible a las horas del día, a los cambios de las estaciones y al paso de los años; con lo cual, es un espacio que evidencia su temporalidad y envejecimiento.

En esta atmósfera descripta, resalta la pared oblicua de gran desarrollo en altura. Contrario a la estabilidad de lo ortogonal, del ángulo recto propio de la gravedad, lo diagonal representa lo inestable y lo variable. Es el desafío estructural y simboliza un distanciamiento de nuestro posicionamiento en el espacio, ya que el cuerpo humano trabaja sobre el ángulo recto. De este modo, lo oblicuo siempre generará inquietud y se llevará nuestra atención en el espacio, como es el caso de 110 Rooms.

### Alta Diagonal

El vestíbulo de Alta Diagonal es una apertura entre dos edificios, un vacío de gran tamaño que nos absorbe y nos envuelve a través de distintos estadios de su planta baja. El hecho de atravesar el espacio es realizado, mayormente, en dirección vertical, traspasando distintas áreas que se envuelven a sí mismas y dejan la calle hacia atrás, cada vez más distante. La altura del vestíbulo produce una impresión en el usuario ya que nos sobrepasa con ventaja, lo cual, al combinarse con la adopción de los materiales actuales como el vidrio, el metal y los plásticos, producen una atmósfera artificial que resulta inapropiable para el usuario. Los materiales utilizados dan prioridad al color blanquecino que es resaltado al ser inundado por la luz que traspasa el techo vidriado de este espacio. Estos materiales, como señala Juhani '*...generan superficies implacables, que no expresan su esencia material o edad<sup>10</sup>*', es decir que no incorporan la dimensión temporal o el envejecimiento. Los grandes paños de vidrio, utilizados mayormente en los cerramientos contiguos al jardín exterior, restan intimidad al espacio, aumentando su artificialidad y su carácter 'corporativo'. Al mismo tiempo, la gran transparencia, lograda por la cubierta vidriada, produce ligereza y liviandad, incentivando la mirada 'hacia el cielo'. En este espacio contrasta la escala doméstica que presenta el sector del bar y aquellos sitios circulares donde se disponen asientos, con el gran tamaño del bloque de los ascensores y la escalera hexagonal, por un lado, y con gran altura del vestíbulo que los alberga, por el otro.

10 Juhani Pallasmaa (2006). *Los ojos en la piel: la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili

**Museu Blau**

Dentro de un museo el recorrido siempre será de gran importancia, ya que propone un paso en relación a un modo de contar cierta información. En el caso del Museu Blau, la información se encuentra dispuesta en una atmósfera que intenta imitar lo natural: ruidos de animales, oscuridad y texturas rugosas, a modo de recorrido multisensorial. Desde el primer momento que se ingresa a la sala de exposición permanente, el cuerpo se enfrenta a tener que adaptarse a un sitio totalmente distinto a los que acostumbramos. La presencia de perfiles angulosos y superficies rugosas en gran cantidad no seduce al tacto y produce un ámbito inseguro y poco habitual que se pronuncia por la falta de iluminación. Las luces artificiales son color azul oscuro y se disponen orientadas hacia las paredes, favoreciendo su difuminación hacia el nivel superior que se encuentra pintado totalmente de negro. La iluminación natural, por su parte, ingresa al espacio por ranuras verticales pequeñas que sólo reproducen su figura en el interior oscuro sin brindar mucha luz al espacio. Tal como especifica Pallasmaa '*...La bruma y la penumbra despierta la imaginación al hacer que las imágenes sean poco claras y ambiguas...*'<sup>11</sup>. En este entorno confuso, la espacialidad genera desorientación en los usuarios, la pérdida de sentido y de ubicación con respecto a la salida al exterior, ya que uno llega a perderse debido a la cantidad de caminos y bifurcaciones posibles que se encuentran.

Este sentimiento de incertidumbre y perplejidad, también es aumentado por la presencia de múltiples planos diagonales que constituyen las piezas dispuestas dentro. Su sala está dominada por la presencia de diagonales hacia adentro y hacia afuera que, sumadas al movimiento del suelo, generan una modificación del ritmo personal del usuario, al tratar de caminar 'con cuidado'. Como bien dijimos, la presencia de lo oblicuo representa lo inestable y provoca que el espacio resultante sea variable y poco probable.

---

11 Juhani Pallasmaa (2006). *Los ojos en la piel: la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili

La descripción de estas tres espacialidades evidencia situaciones totalmente distintas que se rigen sobre un mismo lenguaje -o método- de adición de piezas al interior. Quizás la extrañeza que generan estos sitios, tiene que ver con el encuentro sorpresivo de estas piezas ocultas detrás de una fachada que no deja entrever lo que sucede dentro. Más aún si consideramos que las formas plásticas que encontramos en los interiores de estas arquitecturas son frecuentemente vistas en el exterior de los edificios, ya que, en la actualidad, hay un mayor interés y esfuerzo por realizar una forma exterior que seduzca, que en concentrarse en el espacio interior que será el habitable.

Estos tres edificios logran que sus espacios interiores sean extraños y complejos porque no persiguen una monotonía dentro de ellos, como la repetición intencionada de aquello igual.

Su heterogeneidad espacial se transforma una y otra vez a medida que encontramos las distintas piezas que aparecen y desaparecen según nuestro movimiento. En definitiva, estos objetos serán los estímulos que nos aventuran a continuar nuestro recorrido.

*Entonces, a seguir paseando!*  
*[ Continuará ]*



## AGRADECIMIENTOS

A mi tutor Xavier Monteys, por sus críticas y ayudas implícitas. Junto con Nuria Ortigosa y Juliana Arboleda que han sabido aportar conocimientos que hicieron más consistente esta tesina.

A tres personas brillantes con las que compartí los mejores momentos de esta experiencia: Valeria, Daniel y Carlos. Y a esos 9 compañeros de PPP que han intervenido tanto en este, como en otros de mis trabajos, enriqueciéndolos.

A la familia del piso Provençals, Karina, Carla, Raúl y Luisja, por quienes pude sentirme *como en casa* dentro de Barcelona.

Y por último, a mi familia que me espera *-ampliada-* en Rosario.

Trabajo Final de Máster  
**Proyecto, Proceso y Programación**

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona  
Departamento de Proyectos Arquitectónicos  
Universidad Politécnica de Cataluña